

# CUADERNOS

## HISPANOAMERICANOS



MADRID **380**  
FEBRERO 1982



# **CUADERNOS HISPANOAMERICANOS**

*Revista mensual de Cultura Hispánica*

Depósito legal: M. 3875/1958

ISSN: 0011-250 X

*Director*

**JOSE ANTONIO MARAVALL**

*Subdirector*

**FELIX GRANDE**

*Secretaría de Redacción*

**MARIA ANTONIA JIMENEZ**

## **380**

*Dirección, Administración  
y Secretaría:*

**Instituto de Cooperación Iberoamericana**

**Avda. de los Reyes Católicos, 4**

**(Ciudad Universitaria)**

**Teléfono 244 06 00**

**MADRID**

# I N D I C E

NUMERO 380 (FEBRERO 1982)

## ARTE Y PENSAMIENTO

	<i>Págs.</i>
DIEGO MARTINEZ TORRON: <i>El naturalismo en «La Regenta»</i> ... ..	257
ZENAIDA GUTIERREZ-VEGA: <i>Max Henríquez Ureña. Cartas de un maestro</i> ... ..	298
ARNALDO EDERLE: <i>Notas sobre la poesía italiana de los años setenta.</i>	344
CARLOS VAILLO: <i>«El mundo al revés» en la poesía satírica de Quedo</i> ... ..	364
ELSA REPETTO: <i>El Carnaval</i> ... ..	394

## NOTAS Y COMENTARIOS

### *Sección de notas:*

BLAS MATAMORO: <i>Adorno revisitado</i> ... ..	405
CARMEN REAL: <i>La narrativa de Héctor Tizón: una epopeya de la derrota</i> ... ..	419
JOSE AGUSTIN MAHIEU: <i>Las cinematografías desconocidas: Bulgaria</i> ... ..	432
TEOBALDO A. NORIEGA: <i>Musicalización narrativa en «El compadre», de Carlos Droguett</i> ... ..	440

### *Sección bibliográfica:*

SANTOS ALONSO: <i>José Hierro: Antología</i> ... ..	450
FRANCISCO FUENTES FLORIDO: <i>Teodoro Llanos Alvarez: Aportación al estudio de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna</i> ... ..	454
JUAN QUINTANA: <i>Los cuentos (completos) de Juan García Hortelano</i> ... ..	458
RICARDO SOLA BUIL: <i>Esteban Pujals: La poesía inglesa del siglo XX</i> ... ..	460
ROSA VALDES-CRUZ: <i>En torno a la tolerancia de pensamiento de la Avellaneda</i> ... ..	463
JOSE ANTONIO PONTE FAR: <i>«La isla de los jacintos cortados», de G. Torrente Ballester, o el proceso de crear a base de «remejer».</i>	467
J. M. GARCIA REY: <i>La poesía de José Emilio Pacheco o las palabras que dicta el tiempo</i> ... ..	472
MANUEL BENAVIDES: <i>Mirella d'Ambrosio Servodidio: The quest for harmony: the dialectics of communication in the poetry of Eugenio Florit</i> ... ..	484
ISABEL DE ARMAS: <i>Simone de Beauvoir: Cuando predomina lo espiritual</i> ... ..	487
ANA MARIA GAZZOLO: <i>Jaime Concha: Vicente Huidobro</i> ... ..	491
FRANCISCO JAVIER SATUE: <i>Notas breves</i> ... ..	494

**Cubierta:** ALEJANDRINA.



ARTE Y P  
E  
N  
S  
A  
M  
I  
E  
N  
T  
O



## EL NATURALISMO DE "LA REGENTA"

El tema de este trabajo se centra en la relación entre el naturalismo y *La Regenta*<sup>1</sup>, obra cuya complejidad sólo recientemente ha sido apreciada por la crítica, como demuestra su actual revalorización<sup>2</sup>. Intentaré hacer algunas precisiones sobre aspectos algo soslayados por la crítica más tradicional.

A este respecto debo señalar que la Historia de la Literatura española no debe enfocarse exclusivamente desde un punto de vista filológico. En toda obra literaria existe una problemática de contenido, de ideas y temas, cuyo sentido remite al pensamiento de época del que es expresión. El texto literario es un acontecimiento específico, dentro de un contexto cultural que es preciso fijar.

Por tanto, la correcta asimilación de esta serie de presupuestos culturales básicos, por parte de la crítica, es imprescindible para la correcta valoración y significación de una obra literaria. En determinadas ocasiones, la asimilación de estas coordenadas interpretativas de época remite al origen de estas ideas en las literaturas de otras lenguas. Sin embargo, esta correcta asimilación de presupuestos culturales e ideológicos básicos—más fundamental aún para el estudio de la narrativa—sobrepasa la mera constatación—a veces caprichosa—de influencias y fuentes—como tópicamente se denomina—y exige del crítico una comprensión más amplia. Es entonces cuando algunas obras relegadas de nuestra literatura pueden cobrar una nueva dimensión.

Ejemplo de lo que acabo de indicar puede ser precisamente *La Regenta*. El naturalismo, como en seguida se verá, fue una tendencia lite-

<sup>1</sup> *La Regenta*, Barcelona, 1885, Bibl. Arte y Letras, 2 tomos. Ilustraciones de Juan Llimona, grabados de Gómez Polo.

Aquí usaré la edic. de J. M. Martínez Cachero—que se corresponde con aquella, corregida—, Ed. Planeta, Barcelona, 2.<sup>a</sup> ed., 1967 (1.<sup>a</sup> ed., 1963), intr. y notas.

<sup>2</sup> Cf. S. BESER, *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Ed. Laia, Barcelona, 1972 (Bolsillo, 221). (Antología y estudio.)

Aquí se intenta una revalorización de Clarín, admirado por Unamuno, Azorín y Pérez de Ayala, que supera en modernidad a Galdós (p. 11), olvidado por la crítica.

Sobre la complejidad de *La Regenta*, cf. BESER, pp. 316-8; FERRERAS, p. 117; RAMOS GASCÓN, p. 46 (obras luego cit.).

raria mal comprendida en España, y mal comprendida también por la crítica. Costumbrismo, realismo y naturalismo, tres pasos muy distintos dentro de una misma línea narrativa<sup>3</sup>, son categorías que la crítica confunde con frecuencia. Consecuencia de este olvido de los aspectos ideológicos, temáticos o de sentido cultural que he señalado antes.

En el caso que nos ocupa no será, por tanto, extraño que quizá el estudio más lúcido y profundo respecto a *La Regenta* se deba a un pensador: J. L. Aranguren<sup>4</sup>.

Por otra parte, los estudios de Beser acerca de Clarín como crítico literario señalan que fue considerado por sus coetáneos como el máximo representante del naturalismo, en la crítica y en la novela<sup>5</sup>.

El naturalismo francés fue piedra de escándalo en nuestro país y violentamente repudiado durante los años ochenta por autores que en muchos casos ni siquiera conocían lo que prejuiciaban. Las polémicas de época indican que se estimaba como un ataque frontal, en sus repercusiones ideológicas, respecto a los valores tradicionalmente admitidos.

La España de la Restauración se opuso en seguida al naturalismo, alegando su complacencia en aspectos de lo feo, su resaltar lo triste o mísero de la vida, etc. Para un lector actual de las obras de Zola, esto no puede por menos de recibirse con una sonrisa. Pero cualesquiera que fueran los verdaderos motivos—conscientemente eludidos, creo—para esta repulsa, lo cierto es que el tradicionalismo hizo bandera de su negación.

Con la perspectiva de la historia, hoy no consideramos el naturalismo tan agresivo ni beligerante. Las novelas de Zola, incluso, parecen escritas—al margen de sus innegables valores literarios—para escandalizar superficialmente a un público burgués. «Epater le bourgeois»..., pero sólo en apariencia. Provocar ese leve sonrojo, entre el escándalo y la complacencia, del público de *vaudeville* picante.

Con esto no pretendo olvidar páginas magníficas de Zola, escenas de indudable calidad descriptiva. Simplemente, trato de destacar el estado de pacatería cultural en que debía estar sumida la intelectualidad española del momento, capaz de reaccionar tan desproporcionadamente ante tan minúsculo estímulo de signo contrario.

Por otra parte, y creo poder mostrarlo en seguida, el análisis social que se contiene en *La Regenta*, aplicado en concreto al mundo provin-

<sup>3</sup> S. BESER, *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968.

<sup>4</sup> J. L. ARANGUREN, *Estudios literarios*, Gredos, Madrid, 1976 (pp. 177-211). (Estudio de gran interés. Su lectura me obligó a suprimir partes de este trabajo, por coincidir con mis apreciaciones.)

<sup>5</sup> S. BESER, *op. cit.* en 3, p. 316.

ciano español de época, posee una intencionalidad ideológica mucho más demoledora que el entretenimiento sensualista zolesco.

En cualquier caso, el planteamiento de todas estas cuestiones nos indica que *La Regenta* toca de lleno en una problemática de época que la crítica debería volver a levantar, desde puntos de vista más actuales.

## EL NATURALISMO EN ESPAÑA

Para situar previamente a *La Regenta* es preciso tener en cuenta la cronología.

El primer volumen de *El capital* se publica en 1867. (No trato de hacer una lectura de Clarín desde el marxismo \*, pero recuérdese simplemente que en 1878 ganó la cátedra de Economía Política y Estadística en Salamanca, aunque no la ocupa por ser considerado librepensador. Pienso, por tanto, que, aunque influido fundamentalmente por otras tendencias ideológicas—krausismo, naturalismo, etc.—, debió conocer la obra de Marx antes de 1885; aunque no encuentro a este autor citado en sus escritos.)

En 1867, Zola publica *Therèse Raquin*, bajo el título *Un mariage d'amour*, en tres entregas, en *L'Artiste*, revista de Arsène Houssaye. Publicada en un volumen en este mismo año por la Librairie Internationale.

En 1871 comienza Zola a publicar el ciclo de los Rougon-Macquart: *La Fortune des Rougon*, 1872; *La Curée*, 1875; *La Faute de l'Abbé Mouret*, 1876; *Son Excellence Eugène Rougon*, 1877, gran éxito editorial con *L'asommoir*; 1878, *Une page d'amour*; 1880, *Nana*.

En 1880, Zola publica la primera recopilación de artículos sobre naturalismo escritos en los últimos cinco años: *Le roman expérimental*. Asimismo, *Les Soirées de Médan*. En 1881 prosiguen recopilaciones teóricas sobre el naturalismo; 1882, *Le Capitaine Burle* (relatos); 1884, *Naïs Mocoulín* (relatos) y *La Joie de vivre*. (No menciona aquí las obras dramáticas.)

Por tanto, la obra de Zola era conocida en España sobradamente en la fecha de aparición de *La Regenta*. El propio Clarín se refiere en términos muy elogiosos a las primeras novelas del ciclo de los Rougon, que, dado su conocimiento de la cultura francesa, debió conocer casi inmediatamente de su aparición. Los artículos a propósito del naturalismo muestran además que esta asimilación fue bastante más profunda que en el resto de los autores españoles de época.

\* Para ello, cf. G. LUKÁCS, *La signification présente du réalisme critique*, Gallimard, París, 1960.

Pattison <sup>6</sup> señala que el naturalismo sólo se da a conocer con el éxito escandaloso de *L'asommoir* en 1877. Pero en España, en 1876, nadie conoce siquiera el nombre de Zola, que es revelado por Charles Bigot. La conclusión de Pattison es que los españoles, a excepción de algunos críticos, ignoran el naturalismo hasta 1879 ó 1880.

Pattison remite acertadamente, para las raíces del naturalismo español, a la Institución Libre de Enseñanza. De esta forma, la división entre naturalismo/idealismo refleja otra más profunda y persistente en el siglo entre liberalismo/tradicionalismo.

Se recuerda que los krausistas son separados de sus cátedras en 1867. Entre 1875 y 1876 se dan los ataques de Campoamor y Menéndez y Pelayo <sup>7</sup>.

Señala Pattison un interés por el positivismo en la España de 1875-76, sobre todo por las teorías de Spencer (cf. p. 22).

El primer análisis crítico respecto al naturalismo correspondería a M. de la Revilla <sup>8</sup>, en 1879.

Con respecto a estos datos que transcribe Pattison debo destacar lo siguiente. Por una parte, el que el naturalismo español radique en la influencia de la Institución nos está indicando ya un rasgo importante de su peculiaridad. La metafísica krausista, de signo idealista o espiritualista, bien poco podía enlazar con el positivismo materialista, determinista, científico y antimetafísico, que late tras el naturalismo francés. Esto explicaría en parte algunas características propias del naturalismo español que, surgido de una evolución hacia el positivismo por parte de las corrientes librepensadoras de nuestra cultura, manifiesta profundas disconformidades respecto a la tendencia francesa.

El otro aspecto a destacar en el estudio de Pattison se refiere a la confusión de términos o categorías interpretativas. Para una correcta comprensión de la narrativa española de la segunda mitad del XIX creo es preciso acudir a la distinción establecida por S. Besser \* entre costumbrismo, realismo y naturalismo, ya tópica en los estudios de esta época. Sin embargo, debo destacar existe una importante diferencia de grado entre estas tres tendencias literarias, que marcan una progresión en la misma línea. Es importante no confundir el costumbrismo con el natu-

<sup>6</sup> WALTER T. PATTISON, *El naturalismo español (Historia externa de un movimiento literario)*, Gredos, Madrid, 1969 (p. 11).

<sup>7</sup> JUAN LÓPEZ MORILLAS, *El krausismo español, perfil de una aventura*, México, 1956, pp. 183-210. Cf. También S. BESSER (*op. cit.* en 2, pp. 135 ss.). *Ibid.*, bibl. cit. en 3, pp. 39 ss.

<sup>8</sup> M. DE LA REVILLA, «El naturalismo en el arte», en *Revista Española*, 68, pp. 164-184, 1879 (*apud* PATTISON, p. 34, cf.).

Entre las manifestaciones del naturalismo en España, PATTISON (pp. 86-87) cita: la primera manifestación, el libro de S. ORTEGA MÚNILLA *La cigarra*, 1879; también, *Luicio Tréllez*, del mismo autor. En Barcelona, poco difundidos, por escribirse en catalán, NARCIS OLLER, *Croquis del natural*, 1879; *La papallona*, 1882 (trad. al francés por A. Sevine, con prólogo de Zola).

\* Ver nota 3.

ralismo o con el realismo. Así, cuando Pattison señala el costumbrismo como precedente del naturalismo, que culmina en la obra naturalista de Pereda (p. 29), está mezclando términos que corresponden a ámbitos de pensamiento muy distintos. Baste recordar los aspectos tradicionales que se asocian a la ideología que late tras el costumbrismo, frente al impacto del naturalismo.

Con respecto al tema que previamente nos ocupa, la cronología, debe mencionarse que S. Beser más recientemente<sup>9</sup> fecha la introducción del naturalismo en España en la polémica mantenida por Blanco Asenjo en 1874—lo que adelanta considerablemente su fecha, respecto a la mencionada antes—, y la discusión del Ateneo en ese mismo año sobre el realismo. Las primeras referencias a Zola se fecharían en 1876; pero el tema se desconoce en España hasta 1878. El contacto verdaderamente fructífero con el naturalismo sólo tiene lugar entre 1880-82.

En 1880 se traducen tres novelas de Zola: *Una page d'amour*, *L'assommoir* y *Nana*<sup>10</sup>.

En 1881 se publica *La desheredada*, primera novela naturalista española, que Clarín califica de «naturalismo templado»<sup>11</sup>.

En 1882 ya hay una serie de discusiones en el Ateneo sobre el naturalismo, y aparece el interesante artículo de Clarín—sólo recientemente divulgado, en la selección de Beser—sobre el tema, en *La Diana*. Se publica *La cuestión palpitante* en *La Epoca*.

Si la ofensiva naturalista se desarrolla en verdad entre 1879-82, no llega con excesivo retraso a España. El problema verdadero reside más bien, creo, en su asimilación ideológica. Los presupuestos intelectuales del naturalismo francés eran bastante opuestos a los españoles.

Beser ha señalado en otro inteligente trabajo sobre Clarín \* cómo el naturalismo significa un paso más adelante con respecto al realismo. Se presenta como una tendencia literaria enfrentada a las clases dominantes, que lo combaten por motivos políticos (p. 313), y refleja la oposición a conservadores y liberales idealistas.

En todo caso, Beser concluye que el naturalismo como doctrina li-

<sup>9</sup> BLANCO ASEÑO, «Del realismo y del idealismo en la literatura española», *Revista de la Universidad de Madrid*, 1874. Discusión del Ateneo sobre «Ventajas e inconvenientes del realismo para el arte dramático».

GIFFORD DAVIS, «The Critical Reception of Naturalism in Spain before *La cuestión palpitante*», *Hispanic Review* (Philadelphia), 1934, XXII, 97-108. Encuentra en 1876 la primera referencia al naturalismo en España (cf. BESER, *op. cit.* en 3, p. 314).

<sup>10</sup> Ed. Alfredo Carlos Hierro, Madrid.

Cf. También catálogo de traducciones de Zola, en PATTISON (*op. cit.* en 6), pp. 52-56, y también de otros naturalistas pp. ss.

<sup>11</sup> Cf. también JOAQUÍN CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 184-185. Entre 1881-1885, desde *La desheredada* a *Lo prohibido*—ésta más estrictamente naturalista (!)—, fecha la etapa del naturalismo de Galdós.

Cf. También prólogo de Montesinos a edic. de *Lo prohibido*, Castalia, Madrid, 1975.

Cf. También PATTISON, p. 132 (*op. cit.* en 6).

\* Ver nota 5.

tería se halla fijado hacia 1870. En 1868 había aparecido T. Raquin, con prólogo explicativo. En 1880, el texto básico, *Le roman expérimental*<sup>12</sup>.

Por otra parte, los estudios más recientes acerca del tema coinciden en que Clarín era posiblemente el crítico más informado sobre el naturalismo, y el más original. No fue un simple eco de la tendencia francesa, sino un creador que desarrolla y en algunos casos supera la doctrina de Zola<sup>13</sup>.

De estos datos cronológicos previos puede deducirse, en definitiva, el tardío conocimiento del naturalismo en España.

Nótese que si bien las primeras referencias al naturalismo no son excesivamente retrasadas, si tenemos en cuenta que hasta *L'asommoir* no se da el *best-seller* del naturalismo, sí lo es en cambio la asimilación de los presupuestos ideológicos de esta tendencia literaria. Muchos autores españoles que se tuvieron por naturalistas simplemente adoptaron este atuendo superficialmente, adaptando módulos de pensamiento tradicional a una forma narrativa de vis más actual. El propio Zola se admiraba que Pardo Bazán se considerara naturalista.

Hubo, por tanto, un desconocimiento inicial. Una repulsa consiguiente. Y una adopción posterior puramente superficial, que encubría una persistencia en posturas ideológicas del pasado.

Repasando el estudio de Pattison, donde se recogen insólitas opiniones de época sobre el naturalismo (cf. pp. 16 ss.), nos dan idea de la mentalidad española de entonces. Por ejemplo, que se llame impío y revolucionario a Gómez Ortiz—que considera, a su vez, que *L'asommoir* y *Nana* están más allá del buen gusto...—(*op. cit.*, p. 42). Que un krausista joven como Urbano González Serrano critique a Zola por triste... (*ib.*, pp. 44-45). Todo ello muestra el peso de la tradición que obstaculizó nuestra novela del XIX, impidiéndole receptividad a las nuevas corrientes de pensamiento. Hasta Pardo Bazán, que se considera naturalista, se manifiesta con el típico eclecticismo tradicional: habla de engendros del naturalismo; Zola es un hipocondríaco sin alegría, y se pregunta por qué Zola cuando hay Galdós, Pereda y Alarcón (*ib.*, páginas 39-40).

Por el contrario, el discurso de Clarín resumido en *El Progreso*, 20 de enero de 1882, muestra ya una perfecta asimilación de Zola (*ib.*, página 43). Allí, Clarín se extiende acerca de que el novelista del hoy no puede hacer creaciones quiméricas abstraídas de la realidad, sino

<sup>12</sup> S. BERRA (*op. cit.* en 3), p. 314.

<sup>13</sup> Cf. G. DAVIS (*op. cit.* en 9). Cf. También P. MARTINO, *Le Naturalisme Français 1870-95*, París, 1960. Cf. también CIACCHIATTI, «Cl. y sus ideas sobre la novela», *Rev. Univ. Oviedo*, 1948, LIII-LIV y LVII-LVIII; 1949, LIX-LX.



presentar el mundo tal cual es; se refiere también a la gran influencia del medio (*apud op. cit.*, p. 44).

En 1883, con el banquete a Galdós, se celebra la primera manifestación de la juventud naturalista.

A partir de la publicación de *Germinal*, en 1885, las traducciones españolas de Zola se publican casi al mismo tiempo que las ediciones francesas, como señala Pattison. Pero entonces me parece incomprensible la prejuiciada ignorancia de la crítica española respecto al tema. De hecho, la crítica reaccionaria o conservadora, como he indicado, suele basarse en sus objeciones a Zola en aspectos que eluden la verdadera causa de su repulsa. Le achacan que pinta lo repugnante, finales tristes—añorando un *happy end* de gusto burgués, más tranquilizador—, etcétera <sup>14</sup>.

Pero, al parecer, en 1883 ya hay una incorporación de los aspectos externos del naturalismo a la moda literaria. El propio Clarín saluda la aparición de una obra excelente de Pereda, *Pedro Sánchez*; antes lo había tachado de reaccionario; ahora incluye una escena de esta novela dentro del gusto naturalista, aunque precisa que Pereda está lejos de esta tendencia. Por tanto, Clarín pontifica en la época acerca de quién es o no naturalista, y con bastante acierto, por otra parte. En 1885, en un artículo de *El Globo* (20 abril 1885; *apud* Pattison, pp. 75-76), considera a Pereda dentro del naturalismo, con la publicación de *Sotileza* en 1884, pues en esta novela aparece la fealdad y miseria sin vergüenza, y un cierto determinismo. También a Galdós <sup>15</sup>.

El que la moda naturalista ya estaba aceptada en 1883 lo demuestra que hasta Palacio Valdés se autocalifique de esta forma en el prólogo de *Marta y María*. En definitiva, creo se ha despejado ya al naturalismo de su posible agresividad sociológica, y se toman sólo sus posibilidades coloristas y escenográficas. Despojado de su contenido, deviene inocuo, y es de «buen ver» en la época.

Sin embargo, el propio Pattison—que parece a veces confundir los términos—considera dudoso aplicar el vocablo «naturalista» a Pardo Bazán, a la que considera más bien realista (*op. cit.*, pp. 101-125) <sup>16</sup>, y recoge la polémica surgida a partir de *La cuestión palpitante*. Pardo

<sup>14</sup> Curiosa coartada de la crítica reaccionaria contra Zola es que siempre pinta lo repugnante; por ello, ORTIGA MÚNILLA alaba a Pereda que pinta lo verdadero, no lo repugnante (*apud* PATTISON cit en 6, p. 66).

<sup>15</sup> CLARÍN, en *La literatura en 1881*, pontifica acerca de quién es naturalista o no; considera *La desheredada* como ejemplo de naturalismo templado. PATTISON (*op. cit.* en 6) indica que Galdós se alinea entre los jóvenes redactores naturalistas de *Arte y Letras*, 1 julio 1882 (*op. cit.*, pp. 90-91).

<sup>16</sup> *La cuestión palpitante* se publica en *La Epoca*, 7 noviembre 1882 a abril 1883. Para PATTISON es realista y no naturalista (*op. cit.* en 6, p. 99). PARDO BAZÁN se opone al determinismo; también publicado en *La Epoca*, 6-V-1884 (cit. por PATTISON, p. 117). La polémica se recoge en PATTISON, pp. 102-125.

Bazán se opone al determinismo; aprueba el lenguaje bajo y grosero, pero no quiere ir tan lejos como Zola.

Los críticos que se refieren al tema, en 1884, ya escriben basándose en las obras críticas de Zola, según Pattison. Sin embargo, discrepo de esta opinión, teniendo en cuenta suelen referirse a los aspectos más insustanciales de la tendencia francesa <sup>17</sup>.

La confusión terminológica al respecto se acrecienta con el tiempo. Me resulta sorprendente que se considere al P. Coloma, en 1890, como naturalista, con *Pequeñeces*, por Pardo Bazán. Pero más increíble aún me parece que el propio Pattison acepte esto acríticamente, participando de la confusión terminológica y—lo que es más importante—ideológica <sup>18</sup>.

Por otra parte, una característica que define a la crítica tradicional acerca del tema es la apostilla moralista que siempre se sitúa al final de todo estudio sobre el naturalismo, hablando de una rápida derivación hacia el espiritualismo, a la manera de la novela rusa <sup>19</sup>. Estos críticos, igual que los que en una época se opusieron al naturalismo en España, tratan en seguida de encontrar un, diríamos, final feliz.

De todos estos datos cabe extraer una serie de conclusiones provisionales:

1. El naturalismo se da a conocer en España con cierto retraso. Pero su asimilación ideológica es mucho más retardada. No hubo un conocimiento a fondo del tema hasta muy tarde. Este conocimiento estaba limitado a muy pocos autores; entre ellos, debe destacarse a Clarín por su labor como novelista y como crítico—labor ésta hasta hace poco olvidada—. Esta asimilación es además incompleta, y suele buscar siempre un término medio ecléctico.

<sup>17</sup> Dice PATTISON que desde 1884 las críticas se basan ya en escritos y conocimiento de Zola (*op. cit.*, p. 121). Por ejemplo, prólogo de Menéndez Pelayo a las *Obras completas* de Pereda; F. DÍAZ CARMONA, *La novela naturalista*; JUAN VALERA, «Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas», en *Revista de España*, 1886, 1.º

Discrepo, sin embargo, de este pretendido conocimiento que ve PATTISON. Por ejemplo, CARMONA (cit. por PATTISON)—autor que me parece irrelevante; incomprensiblemente mencionado por PATTISON, como otros—escribe que para Zola la moral es indiferente; que lo importante es la frase bien hecha (1); el naturalismo es copiar frases feas..., etc. O bien no se enteraban de lo que leían o bien poco se podía esperar de su estrechez de criterios.

<sup>18</sup> PATTISON (*op. cit.* en 6) concluye que el naturalismo español nunca rompió con el idealismo, y que éste acabó primando (p. 166). Pero PATTISON participa de esta confusión ideológica aceptando acríticamente que el P. COLOMA con *Pequeñeces* (1890) es naturalista (p. 171), según pretendía también PARDO BAZÁN (cf. *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 4, abril 1891).

<sup>19</sup> Ej. PATTISON (pp. 167-168) cita un *Palique* de Clarín sobre Zola, quien reconoce la importancia de cierta mística y la ve sin antipatía, aunque él (Zola) no la sigue y se aferra al positivismo pesimista.

También en esta línea interpretativa, F. GARCÍA SARRIÁ, *Clarín o la berejila amorosa*, Gredos, Madrid, 1975.

Por el contrario, S. BESER insiste en el determinismo de Clarín. También lo niega J. L. ARANGUREN.

2. Nadie puede negar sin embargo, que este naturalismo peculiar a la española diera como fruto obras de evidente valor literario. Baste recordar a Pereda, a Galdós, o incluso parte de la narrativa de Pardo Bazán. Su influjo podría seguirse después en Blasco Ibáñez, y en el mismo Baroja. Son autores con personalidad propia, que toman de esta tendencia francesa aquello que más puede beneficiar a su propio estilo narrativo. Pero no es esto lo que aquí se discute, sino la incidencia del naturalismo francés, a través de Clarín.
3. Hecha esta salvedad del punto 2, debo indicar que los motivos que obstaculizaron la asimilación del naturalismo en España deben buscarse en la tradición cultural precedente. El peso de la tradición en nuestra literatura del XIX es innegable. La revolución romántica sólo nos afectó en su ala conservadora, y el costumbrismo posterior extiende su influencia hasta la primera generación realista (Alarcón, Valera y Pereda).

Al surgir el naturalismo se enfrenta directamente con la mentalidad conservadora, de cuyo poder nos hablan las sucesivas acciones contra la Institución Libre de Enseñanza. Pero también se enfrenta al liberalismo idealista, negando la novela idealista, y la estética de V. Hugo.

Su única posibilidad de integración cultural parece residir en los intelectuales librepensadores. Pero éstos se han formado en la Institución, y debe recordarse que el pensamiento krausista propugna una metafísica idealista, mientras que el naturalismo es materialista, positivista, científico, antimetafísico y antiidealista. Habrá que esperar, por tanto, a una evolución ideológica de esta clase intelectual.

Esto explicaría la repulsa inicial (conservadora) y la asimilación incompleta (liberal), entreverada con la temática del misticismo, patente siempre hasta en el propio Clarín, pontífice máximo del naturalismo en España.

4. La incidencia del naturalismo en España pasa por tres momentos: desconocimiento inicial; repulsa (prejuiciada de tradicionalismo que se ve amenazado, pero no conoce fundamentos teóricos de la nueva tendencia); adopción del naturalismo en sus aspectos superficiales, vaciado de su contenido hiriente (moda naturalista, escenografía, descriptivismo, etc.). Este último momento coincide con un conoci-

miento ya profundo de los escritos críticos de Zola, por lo que debe pensarse que su vaciado ideológico es perfecta y plenamente consciente.

5. Quizá esta aceptación a medias del naturalismo se debió a que—como Pardo Bazán vio en seguida—entre la teoría y la práctica narrativa de Zola hay una cierta diferencia <sup>20</sup>.

A la larga resultaría que las novelas de Zola no eran tan agresivas como las teorías en que parecían sustentarse o, por lo menos, admitían una lectura más superficial, afín a los folletines escandalosos de época.

6. En el tema del naturalismo español parece haber una importante confusión terminológica, que refleja una incomprensión ideológica mayor. Este malentendido es extensivo incluso a una autoridad como Pattison, que acaba por permeabilizarse de esta confusión—premeditada—de la época; así, cuando habla de Pereda, «naturalista a pesar suyo» (*op. cit.*, 63 ss.), o del padre Coloma.

En el aspecto ideológico, la confusión deriva de una incomprensión de la diferencia entre realismo/naturalismo. Esta diferencia ha sido magníficamente teorizada por Besser \*. Aquí sólo apuntaré que existe, en mi opinión, una clara división entre el costumbrismo tradicionalista—que busca lo típico—, el realismo—la llamada generación de Alarcón, Valera y Pereda (en la ya clásica clasificación de A. del Río)—y el naturalismo.

La concepción de lo que es «realidad» en estas dos últimas tendencias literarias me parece bastante diferente. Para el realismo se trata de una realidad idealizada, matizada por el autor; se trata de una realidad que se pretende objetiva, que debe mostrarse en toda su exactitud científica e impersonal, sin amañarla hacia un desenlace prefijado. Precisamente el naturalismo ataca a la novela idealista, y a la novela tendenciosa o de problemática intelectual, en cuanto son ficciones alejadas del análisis social de la reali-

---

<sup>20</sup> La diferencia que existe entre el naturalismo como *corpus* teórico y su desarrollo como praxis creativa ha sido señalada por Laureano Bonet (Intr. a ZOLA, *El naturalismo*, Península, Barcelona, 1972, p. 9).

Esto fue visto por PARDO BAZÁN en *La literatura francesa moderna. El naturalismo*, en *Obras completas*, vol. XLI, Cía. Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, s/d., pp. 121-122, para quien el Zola moralizador y didáctico de los *Rougon-Macquart* contradice al teórico de *Le roman expérimental*.

\* Ver nota 3.

dad, que tratan de explicar racionalmente—al menos, ésa es su intención.

Efectivamente, esta mixtificación se da en la narrativa española de la época. El naturalismo español es muy diferente del francés. Creo que Savine acertó, en 1885, cuando decía que los franceses eran materialistas que reaccionan contra el romanticismo, mientras que los españoles continuaban la novela romántica y prosiguen la picaresca <sup>21</sup>.

Pero un crítico no debe olvidar las categorías de interpretación. Máxime cuando detrás del término «naturalismo» se ventila un planteamiento acerca de la metafísica, de las relaciones de lo real, de la influencia del medio, el determinismo, etcétera.

Por tanto, considerar al padre Coloma como naturalista—más si se tiene en cuenta el antijesuitismo visceral de los naturalistas españoles—me parece inconsecuente, por lo menos. Debe aprenderse, respecto a los otros autores, la cautela de Clarín: de Pereda destaca partes naturalistas; y cuando prologa *La cuestión palpitante* indica lo que *no es* el naturalismo (tal vez temiendo justamente que, si decía lo que *es*, no pudiera incluir la obra que estaba prologando).

El naturalismo español fue un hijo mestizo del francés; me parece evidente. Pero en muchos aspectos representa un avance respecto a la narrativa, incluso de Zola. Se verá al aplicar las teorías de *Le roman expérimental* a *La Regenta*.

7. Como se ha visto, el tema del naturalismo en España está profundamente relacionado con una serie de implicaciones ideológicas. Ya en la época la polémica trató de evadir el problema, discutiendo la fealdad, tristeza o pobreza en las novelas de Zola. Pero el quid de la cuestión radicaba en una concepción del mundo, en una actitud ante la vida, fundamentalmente opuesta.

Lo que preocupaba aquí de la novela naturalista francesa era la plasmación de una verdad social, de unas formas materiales de vida, concatenación causal de sucesos... Era un problema de determinismo, de análisis social y de anti-metafísica—o al menos puesta entre paréntesis de todos los valores absolutos.

---

<sup>21</sup> SAVINE, *Le Naturalisme en Espagne. Simple notes*, París, 1885 (cf. PATTISON, 123).

Por tanto, si la crítica literaria actual extiende una confusión terminológica que tiene su origen en sectores tradicionales de la narrativa y que, como en el caso de Pardo Bazán, posee unas connotaciones ideológicas y proviene de una actitud intelectual consciente, está prolongando un engaño y provocando un malentendido. Confundir realismo y naturalismo significa adoptar la misma actitud que una parte de nuestros intelectuales del XIX, que trataron de vacuarse ante una ideología hostil, vaciándola de su significado propio y manipulándola como ropaje.

Efectivamente, hoy día se lee a Zola sin escándalo alguno. Quizá con cierta admiración por la simplicidad de las mentalidades del pasado siglo; lo que entonces se tomaba por denuncia hoy nos llega un poco con sabor a escándalo fingido de folletín. Pero lo que no se puede alterar es la intención de Zola, la intención de los naturalistas<sup>22</sup>.

Si determinados sectores tradicionales de nuestra narrativa—excelentes narradores, por otra parte—lo hicieron, se debió a imperativos éticos, a concepciones personales de la existencia. Pero entonces debe precisarse la peculiaridad importante de su naturalismo o indicar la duda acerca de que verdaderamente lo sea—aunque así pretendiera siempre denominarse—. No ser simple eco de una mixtificación.

8. Personalmente creo que no es fácil encontrar novela propiamente naturalista en España. Y no es una cuestión de dogmatismos literarios de escuela, sino de implicaciones ideológicas más amplias.

Aquí se tendió más bien a una conciliación entre el materialismo positivista y una visión de raíz tradicional o idealista.

El naturalismo español posee unas características peculiares, de mayor eclecticismo, que lo hacen diferente del francés.

El objetivo de este trabajo es estudiar los aspectos de *La Regenta* a propósito del naturalismo francés. Pero estas consideraciones generales, tangenciales al tema, parecen necesarias para situarlo. Por otra parte, están indicando que la problemática no está tan resuelta como parece, y existen numerosas cuestiones que se levantan en seguida. El estu-

---

<sup>22</sup> Para A. HAUSER, Zola tiene rasgos románticos en su narrativa. (Cf. su *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, vol. 3.)

dio de *La Regenta* puede ser un aspecto parcial, pero que toca muy en el centro precisamente de toda esta problemática dormida.

9. A partir de todas estas consideraciones, parece también seguirse casi como conclusión la necesidad de acudir a las pautas que fijó el propio Zola para definir el naturalismo. Sólo a partir de ellas podremos afirmar si existen o no rasgos naturalistas, y hasta qué punto. (En concreto, respecto a la obra que nos ocupará en seguida.)

Al partir de esta determinación previa de la categoría interpretativa «naturalismo», se trata de evitar el error imperdonable en que a veces incurre la crítica al abordar la narrativa española de esta época. Y sentar la base de una interpretación correcta y ajustada del sentido o significado de *La Regenta*, obra frecuentemente malinterpretada.

Error imperdonable, decía, porque una cosa es confundir lo que pueda o no haber de naturalista en un autor o una obra—lo cual siempre puede ser discutible—y otra muy distinta confundir lo que es el naturalismo.

Como decía también al principio, la falta de atención en los aspectos ideológicos de la literatura suele ser causa de este error.

## EL NATURALISMO COMO TEORÍA LITERARIA

Para Zola, el naturalismo surge de la aplicación a la literatura de la obra de Claude Bernard *Introduction à la médecine expérimentale* (1865). Y se presenta como una consecuencia fatal de la evolución científica del siglo. Coincide, además, con las aspiraciones de la nueva sociedad burguesa.

El naturalismo trata de aproximar la literatura a la ciencia. Suponía, por tanto, un atentado directo contra la metafísica<sup>23</sup>:

«En somme, tout se résume dans ce grand fait: la méthode expérimentale, aussi bien dans les lettres que dans les sciences, est en train de déterminer les phénomènes naturels, individuels et sociaux, dont la métaphysique n'avait donné jusqu'ici que des explications irrationnelles et surnaturelles» (p. 97).

---

<sup>23</sup> *Le roman expérimental* (1.<sup>a</sup> ed., Charpentier, París, 1880), Garnier-Flammarion, París, 1971.

Zola escribe a Albert Savine: «nosotros somos positivistas y deterministas, o por lo menos tratamos de no hacer con el hombre más que experimentos»<sup>24</sup>.

Una y otra vez, Zola insiste en este tema. Pero indica que son deterministas; no fatalistas (p. 79), idea de la que el propio Clarín se hará eco.

Este determinismo se define así:

«Dès lors, il y a un déterminisme absolu dans les conditions d'existence des phénomènes naturels, aussi bien pour les corps vivants que pour les corps bruts. Il appelle 'déterminisme' la cause qui détermine l'apparition des phénomènes. Cette cause prochaine, comme il la nomme, n'est rien autre chose que la condition physique et matérielle de l'existence ou de la manifestation des phénomènes. Le but de la méthode expérimentale, le terme de toute recherche scientifique, est donc identique pour les corps vivants et pour les corps bruts: il consiste à trouver les relations qui rattachent un phénomène quelconque à sa cause prochaine, ou autrement dit, à déterminer les conditions nécessaires à la manifestation de ce phénomène. La science expérimentale ne doit pas s'inquiéter du *pourquoi* des choses elle explique le *comment*, pas davantage» (páginas 60-61).

De aquí que para Zola una novela debe ser ante todo «une histoire réelle et logique» (*op. cit.*, 150)<sup>25</sup>. El escritor lo que pretende es desmontar pieza por pieza el personaje<sup>26</sup>.

Con respecto a la religión, Zola, con Bernard, indica que no se trata de negar a Dios, pues, si existe, la ciencia nos lo mostrará al fin (*op. cit.*, 120), pero se trata de no introducir ningún elemento sobrenatural que altere nuestras observaciones exactas. (Evidentemente, esta postura debía chocar de frente con la España de la Restauración.)

Los personajes de la novela naturalista se conciben como individuos de carne y hueso, en perpetua lucha con el entorno físico-sociológico, que influye al mismo tiempo que es influido\*.

La moralidad del naturalismo se encuentra en el esclarecimiento de estas relaciones:

«(...) Et voilà où se trouvent l'utilité pratique et la haute morale de nos oeuvres naturalistes, qui expérimentent sur l'homme, qui démontent et remontent pièce à pièce la machine humaine, pour la faire fonctionner sous l'influence des milieux. (...) C'est ainsi que nous faisons de la sociologie pratique et que notre besogne aide aux sciences politiques et économiques» (p. 76).

<sup>24</sup> Trad. esp. *El naturalismo* (cit. en 20). Cit. *apud* L. BONET, intr., p. 12.

<sup>25</sup> Cf. BONET (intr. cit. en 20), p. 19.

<sup>26</sup> Cf. *Les romanciers naturalistes*, G. Charpentier, París, 1890, pp. 125-221.

\* Ver nota 25.



La novela naturalista se preocupa, por tanto, en procurar una comprensión del medio social y de las influencias determinantes sobre sus habitantes. Zola toma también de Bernard estas teorías. En efecto, en la experimentación con cuerpos brutos sólo debe tenerse en cuenta la existencia de un medio externo, mientras que en los seres vivos hay que tener en cuenta también la existencia de un medio interno. Pero insiste en la influencia del medio social («L'homme n'est past seul, il vit dans une société, dans un milieu sociale, et dès lors pour nous, romanciers, sa milieu sociale modifie sans cesse les phénomènes»; *op. cit.*, página 72).

Zola insiste también en que todas estas ideas no son invención suya, sino que el naturalismo es Diderot, Rousseau, Balzac, Stendhal y veinte más (*op. cit.*, 125); enlaza con la tradición literaria precedente y con el racionalismo del XVIII (p. 141).

Así, frente a la locura romántica—a la que se opone, como a la novela idealista (pp. 104-113)—, el naturalismo es anatomía exacta, aceptación y descripción exacta de lo que existe (*op. cit.*, 143). La obra de arte se convierte en proceso verbal, y nada más; su único mérito reside en la exacta observación y encadenamiento lógico; no busca ingenio verbal, ni la imaginación:

«L'oeuvre devient procès-verbal, rien de plus; elle n'a que le mérite de l'observation exacte, de la pénétration plus ou moins profonde de l'analyse, de l'enchaînement logique des faits. Même parfois ce n'est pas une existence entière, avec un commencement et un fin, que l'on relates c'est uniquement un lambeau d'existence, quelques années de la vie d'un homme ou d'une femme (...)» (p. 150).

Para Zola, es Balzac quien aporta la observación y el análisis; con él se impone la idea científica en la novela (pp. 109-110). El método experimental puede sacar a la novela de sus errores (p. 88), y es resultado de la evolución científica.

Zola resume así su intento:

«En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale» (p. 64).

El narrador es solamente un observador, que constata lo que aparece ante sus ojos (p. 63), una especie de fotógrafo de la realidad, cuya observación representa exactamente la naturaleza. Una vez constatado

el fenómeno y observado el hecho, el experimentador aparece para interpretar el fenómeno (*ibid.*).

De aquí también que se insista en la impersonalidad de la novela naturalista:

«Je passe à un autre caractère du roman naturaliste. Il est impersonnel, je veux dire que le romancier n'est plus qu'un greffier, qui se défend de juger et de conclure. Le rôle strict d'un savant est d'exposer les faits, d'aller jusqu'au bout de l'analyse, sans se risquer dans la synthèse (...)» (p. 150).

La importancia de este rasgo queda puesta de relieve en estas líneas:

«Ainsi, le romancier naturaliste n'intervient jamais, pas plus que le savant. Cette impersonnalité morale des oeuvres est capitale, car elle soulève la question de la moralité dans le roman. On nous rapproche violemment d'être immoraux, parce que nous mettons en scène des coquins et des gens honnêtes sans les juger, pas plus les uns que les autres (...)» (*ibid.*).

Zola considera que esta impasibilidad de analista hace a algunos sentirse culpables (p. 151). La naturaleza no tiene rigideces ni en el bien ni en el mal (p. 160). Y pide que se tenga la alta moralidad de lo verdadero, la lección terrible de una investigación sincera (p. 163).

Escribe, además, páginas interesantes acerca de la función del dinero en la literatura, estudiando las relaciones económicas de poder entre el escritor y los medios de comunicación en las distintas épocas (cf. páginas 177 ss.), analizando la relación actual, en la que ya no se precisa la protección de los mecenas (p. 191). La grandeza del dinero se debe a que ha hecho crear obras bellas (p. 202).

Finalmente, insiste en la decadencia de la imaginación, porque en ella ve la caricatura de la novela moderna (p. 213). La imaginación debe ser reemplazada por el sentido de lo real (p. 215).

Del temple y la sinceridad de Zola pueden hablarnos frases como las que transcribo:

«Il faut être sévère, parce que, dans nos temps d'hypocrisie et de complaisance, la sévérité seule peut rendre la nation virile» (p. 114).

«Travaillez, tout est là. Ne comptez que sur vous» (p. 209).

«Il faut le déclarer avec netteté: les faibles, en littérature, ne méritent aucun intérêt» (p. 207).

Clarín fue para sus coetáneos el máximo representante del naturalismo, estima S. Beser \*, y en sus escritos puede seguirse toda la temática de estas teorías literarias, adaptadas al panorama cultural español.

A este respecto, es de importancia primordial su artículo «Del naturalismo», publicado en *La Diana*, 1882 <sup>27</sup>. Su eclecticismo se manifiesta claramente, hasta el punto de que el Clarín crítico me parece más moderado que el narrador.

Con respecto a la metafísica estética, indica que para negarla es preciso admitirla previamente («pues no cabe jamás negar objeto alguno de conocimiento sin saber algo del objeto mismo, y previo un concepto correspondiente») <sup>28</sup>. Clarín defiende aquí una postura tradicional y unos principios absolutos en el arte; considera además que el naturalismo —que no dice nada del mundo espiritual— precisa un replanteamiento filosófico de conceptos de estética metafísica (*op. cit.*, p. 109).

Por otra parte, Clarín trata de negar que el naturalismo de Zola participe del positivismo (pp. 124 ss.), aunque este autor se haya dejado seducir por sus halagos. Y manifiesta repetidamente su disconformidad con Zola en que el arte sea ciencia, puesto que en él predomina siempre el sentimiento (*op. cit.*, 125). Aunque saluda el naturalismo como arte que coadyuva al progreso de los pueblos, en base a un conocimiento exacto de la realidad:

«El naturalismo que (...) no aspira a confundir el arte con la ciencia, que no depende del positivismo, tiene como nota característica el pretender que el arte estudie e interprete la verdad, para que la expresión bella sea conforme a la realidad, y esto quiere y cree conseguirlo por medio de la observación atenta, rigurosa, de los datos que ofrece el mundo real, y por medio de la experimentación que coloca estos datos en las condiciones que se necesitan para aprender sus leyes, su modo natural de escribir con arreglo a ellas. (...) la verdad, tal como es, el conocimiento profundo, seguro y exacto de la realidad» (p. 127).

Pero Clarín niega siempre que el naturalismo pueda convertir en ciencia el arte, aunque esta solución hegeliana seduzca a Zola (p. 116):

«... y es que el naturalismo viene a representar, si no el paso de la poesía a la ciencia, que esto es imposible, sí el advenimiento del arte a la vida plena de la sociedad, para influir y ser influido, para ser al fin

\* Ver nota 5.

<sup>27</sup> Recogido en S. BESER (*op. cit.* en 2), pp. 107 ss.

<sup>28</sup> Según nota, BESER (*op. cit.* en 2) se refiere a EUGENIO VERON, *L'Esthétique*, París, 1878, para quien el arte no admite principios absolutos ni lucubraciones puramente filosóficas.

un interés serio de los capitales en la civilización contemporánea...» (p. 116).

El otro punto importante de su visión del naturalismo se centra en el tema del determinismo. S. Beser<sup>29</sup> señala cómo en las reseñas del debate del Ateneo en que participó, publicadas en el diario *El Progreso*, enero 1882, se sirve del símil del río para explicar su concepción:

«(el movimiento de un río)... tiende a buscar el centro de la tierra, pero su dirección resulta de la oposición entre la atracción que lo mueve y los obstáculos que se oponen a ella; este determinismo obliga al autor a renunciar a la presentación de tipos y tratar con caracteres humanos, rodeándolos de un mundo tan real como ellos, para que estén influenciados como en la vida y para que el natural desarrollo de la acción pueda transcurrir según lo que Taine llamaba 'la logique du milieu'» (p. 322).

Las referencias al determinismo son poco numerosas a partir de este texto. Beser<sup>30</sup> explica que en este símil la dirección del río resulta de la oposición entre la atracción que lo mueve (libre albedrío) y los obstáculos que se oponen (factores deterministas), y añade: «La lucha entre esos dos elementos será precisamente el núcleo de la personalidad de Ana Ozores, y de ella arranca su trágica grandeza.» Esta anotación, que desarrollaré luego, me parece importante. Beser encuentra este determinismo en *La Regenta*, y existe también determinismo fisiológico en personajes de Galdós y Pardo Bazán.

Otros autores tienden a disminuir la importancia de este determinismo, diluyéndolo en un sentido lírico<sup>31</sup>, aunque debe recordarse que este lirismo no es menor en las novelas de Zola.

Por tanto, Clarín acertó de lleno en el núcleo del problema, como lo demuestra al tratar acerca del determinismo y la metafísica de los valores absolutos, sin eludir la cuestión.

Clarín admite una gran parte de las nociones naturalistas, que divulga. Así, respecto a la experimentación<sup>32</sup>, negación del arte idealista<sup>33</sup> y reproducción de la realidad con exactitud científica, pero sin el aspecto abstracto del análisis, etc. Pero tanto en la distinción que establece entre arte y ciencia, como en las precisiones personales que intro-

<sup>29</sup> *Apud* S. BESER (*op. cit.* en 3), p. 322.

<sup>30</sup> BESER, *op. cit.* en 2, p. 102.

<sup>31</sup> G. ROBERTS (*op. cit.* nota 44 *hic.*), pp. 200 ss.: «Es así que sentimos la presencia del mundo natural, más que con fuerza determinista, como una corriente de flujo y reflujo de sentido casi lírico.»

Como gran parte de la crítica, se intenta restar aquí intención agresiva a la obra de Clarín.

<sup>32</sup> Cf. G. DAVIS, *op. cit.* en 9, p. 108. Cf. BESER (*op. cit.* en 3, pp. 322-3). En 1889 señala que la experimentación científica es distinta que la literaria, y habla de una experimentación artística.

<sup>33</sup> Cf. S. BESER (*op. cit.* en 2, pp. 120 ss.).

duce respecto al naturalismo, siempre intenta una conciliación ecléctica que deje abierta una vía a lo espiritual—el espiritualismo es una preocupación constante en Clarín, que se acentuará con el tiempo.

Por otra parte, se atreve a discutir a Zola, a quien critica tome el «carácter» como elemento capital de la novela. A este respecto, introduce una interesante noción acerca de la influencia del «mundo moral social», que luego repercutirá en *La Regenta*:

«(...) La vida se compone de influencias físicas y morales combinadas ya por tan compleja manera que no pasa de ser una abstracción fácil, pero falsa, el dividir en dos el mundo, diciendo: de un lado están las influencias naturales; del otro, la acción propia, personal, del carácter en el individuo. No es así la realidad, ni debe ser así la novela. A más del elemento natural y sus fuerzas, a más del carácter en el individuo, existe la resultante del mundo moral social, que también es un ambiente que influye y se ve influido a todas horas por la acción natural pura, por la acción natural combinada con anteriores fuerzas, compuestas, recibidas y asimiladas de largo tiempo, y por la acción del carácter de los individuos. Precisamente, este elemento general, no físico y social, es el que predomina en la vida que copia la novela, y no queda estudiado en el análisis fisiológico y psicológico del individuo, ni debe ser considerado como puro medio del carácter, sino como asunto principal y directo por sí mismo, como parte integrante y sustantiva de la realidad, de cuya expresión artística total se trata» (*op. cit.*, p. 141).

Esta noción introduce un elemento importante en la consideración naturalista que rige el mundo social representado en *La Regenta* y ausente en la obra de Zola.

Frente al naturalismo materialista de Zola, Clarín trata de mantener una postura diferente, aceptando la teoría literaria francesa en adaptación personal. Su concepción del naturalismo queda definida en estas líneas:

«La palabra *natural*, de donde derivamos el nombre que se da a la moderna escuela, se toma no en el sentido de oposición a idea o espiritual, no en referencia única al mundo que conocemos por los sentidos, sino en la acepción de ser el objeto de que se trata, el arte, conforme a la realidad, siguiéndolo en su mundo imaginado las leyes que esa realidad sigue, y ateniéndose a sus formas.

Cuando un fenómeno se cumple conforme a las leyes que atribuimos a la realidad de su esencia, decimos que es natural que así sea, y esta acepción de la palabra es lo que tiene en cuenta y toma para sí el naturalismo.

Esta advertencia le quita toda afinidad con determinado sentido filosófico o científico; pues ni con éste, a que el nombre empleado parecía inclinarse, ni con otro alguno, tiene el naturalismo relación de dependencia.

Ha nacido por la evolución natural del arte y obedeciendo a las leyes biológicas de la cultura y de la civilización en general, y en particular del arte. Es una escuela artística, y en el concreto sentido histórico de que se trata es predominantemente literaria esa escuela. No nace ni de metafísicas ni de negaciones de metafísicas, ajenas al arte, sino del histórico desenvolvimiento de la literatura, sin más filosofía que la que lleva en sus entrañas, en sí mismo. No exige un determinado concepto ni del mundo, ni de Dios, ni aun de la belleza en sí: en estas cuestiones es neutra (...)» (*op. cit.*, p. 119).

En definitiva, lo que trata Clarín es de mantener a resguardo la noción de espíritu, de idea, evitando la identificación materialista entre arte y ciencia. Partiendo de lo espiritual en el arte, se mantiene un reducto de neutralidad, respecto a la amenaza del naturalismo francés.

Beser ha señalado con agudeza esta postura de eclecticismo en el naturalismo de Clarín <sup>34</sup>, refiriéndose al desconcierto que parece existir en sus escritos críticos. Aunque no se ha destacado esta idea fundamental que vengo exponiendo. Beser acierta de lleno en la problemática intelectual que Clarín atravesó durante toda su vida, cuando escribe: «El lector induce, a veces, que Clarín es víctima de una contradicción entre sus aspiraciones idealistas y sus gustos estéticos realistas.»

En cualquier caso, Clarín parece tener una concepción personal acerca del naturalismo. Intento destacar aquí los rasgos que influyen en *La Regenta* para fundamentar una interpretación que difiere de las aceptadas hasta ahora.

Clarín escribe que, una vez reunidos los datos, el trabajo de observación, entonces comienza la «composición». Se refiere a unas leyes del procedimiento naturalista (*op. cit.*, pp. 130-131). Todo ello nos da idea de la importancia de la composición y de la construcción lógica en la narrativa de Clarín, que se evidenciará en *La Regenta*:

«No ha de intervenir la voluntad del autor para determinar la acción del carácter en tal o cual sentido, porque esto sería volver al idealismo, sino que intencionadamente ha de ir provocando circunstancias que le obliguen a moverse conforme indica la lógica de los antecedentes, como determinan los datos hallados.

Estas leyes del procedimiento naturalista son comunes a todos los géneros en que se puede aplicar el sistema, particularmente a la novela y el drama. Bastan, según van señaladas, para que se deduzcan las reglas principales que cumplen en sus obras los autores naturalistas» (*ibid.*, p. 131).

---

<sup>34</sup> Cf. S. Beser (*op. cit.* en 3, p. 331).

La insistencia en términos como leyes, reglas, composición, lógica... indica una influencia del positivismo. Quiero destacar la importancia de la causalidad lógica, que estructura la narración de *La Regenta*.

En definitiva, Clarín, adaptándolo a su concepción propia, parece ser uno de los autores que más profundamente se empapan de naturalismo. Pero evita la derivación materialista de la tendencia francesa. Aquí está el quid de toda la polémica, y olvidarlo es tergiversar la cuestión, o eludir el asunto.

Clarín se refirió a un naturalismo español, distinto del francés, citando a Galdós—en la crítica a *Un viaje de novios*, de Pardo Bazán—, que, sin ser naturalista, «resulta naturalista, que es lo mejor y lo que importa»<sup>35</sup>.

Posiblemente este eclecticismo se debió también a presiones sociales, pues el propio Clarín indica que en nuestro país es peligroso predicar ciertas doctrinas (*op. cit.*, p. 332). Escribe esto en 1889, a propósito de *L'argent*, de Zola. En cualquier caso, me parece evidente que la narrativa de Clarín, en *La Regenta*, va mucho más lejos en su crítica a la sociedad que en las ideas que contienen sus ensayos.

Clarín fue siempre en sus ensayos extremadamente cauto. Ya he mencionado su prólogo de 1883 a *La cuestión palpitante*, donde sólo indica lo que *no es* el naturalismo. Porque, como escribe: «no es lo peor que el naturalismo no sea como sus enemigos se lo figuran, sino que se parezca muy poco a la idea que de él tienen muchos de sus partidarios»<sup>36</sup>.

Se ha señalado que la propia Pardo Bazán, después de definir la diferencia entre realismo/naturalismo, los confunde en *La cuestión palpitante*.

Varios textos de Clarín, entre ellos el citado prólogo<sup>37</sup> (pp. 147 ss.), dan la impresión de que el naturalismo no se entiende en España. Se refiere así a las críticas ignorantes contra el naturalismo (*ibid.*, p. 115). Su conocimiento de la cultura francesa, siempre al tanto de lo que se publicaba en París, le daba una visión más amplia del tema, y más consciente del verdadero núcleo del problema, que aún hoy parte de la crítica literaria parece olvidar<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Cf. S. BESER (*op. cit.* en 3, p. 327). Cita una recolección de artículos, *Ensayos y revistas*, 1892.

<sup>36</sup> Impr. A. Pérez Dubrull, Madrid, 1882, p. 11.

Sobre el tema, cf. BONET, intr. *op. cit.* en 24, pp. 7-8, nota; BARCIA CABALLERO, *La cuestión palpitante. Cartas amistosas a la señora doña B. Pardo Bazán*, Est. Tipogr. Seminario Conciliar de Santiago, 1884, pp. 97-98; sobre la confusión de términos realismo/naturalismo en P. B.—compañada en separar el naturalismo de su trasfondo positivista.

<sup>37</sup> S. BESER (*op. cit.* en 2, p. 115). Cf. También prólogo a *La cuestión palpitante*.

<sup>38</sup> Clarín fue más o menos naturalista siempre. Así, en la crítica a *Resurrección*, de Tolstoi, escribe, tratando de dar sensación de permanencia ideológica, que cuando hizo el prólogo a *La cuestión palpitante* «era yo entonces, sin embargo, tan idealista como ahora, así como ahora soy tan naturalista como entonces» (cit. por BESER, *op. cit.* en 2, p. 337).

El comentario de Zola respecto a *La cuestión palpitante* parece suficiente para disipar las presunciones de naturalismo de la Pardo Bazán:

«Lo que no puedo ocultar es mi extrañeza de que la señora Pardo Bazán sea católica ferviente, militante, y a la vez naturalista; y me lo explico sólo por lo que oigo decir de que el naturalismo de esa señora es puramente formal, artístico, literario»<sup>39</sup>.

Clarín fue uno de los pocos autores españoles que realmente comprendió a fondo esta tendencia literaria y supo adaptarla—con cierto eclecticismo moderado, condicionado también posiblemente por las presiones circundantes—a su propia concepción.

#### LAS INTERPRETACIONES DE «LA REGENTA»

Estas consideraciones previas me parecen necesarias para una comprensión correcta del sentido de *La Regenta*, que ha sido a veces mal interpretado por la crítica.

Así, el estudio de García Sarriá se basa en la herejía amorosa de Clarín, autor para él de un liberalismo extremado y anticlerical<sup>40</sup> (página 21). Este trabajo es útil para destacar la constante preocupación misticista en Clarín—que, por otra parte, *La Regenta* parece criticar ampliamente—. Para este autor «existe una evolución tanto en la actitud ante el amor como en la actitud religiosa de Clarín, y ambas están en relación» (p. 238). *La Regenta* sería una obra problemática, cuyo tema principal es el amor (p. 93); contiene una acusación contra la religión de su tiempo (p. 95); cae en el pesimismo histórico, y en un lugar común del XIX: la oposición religión/naturaleza. La historia de *La Regenta* es la de la degradación de la inocencia (p. 96), culpabilidad del amor desde la infancia, conflicto entre los impulsos irreprimibles y la transgresión de las normas (p. 101).

Sarriá se refiere también a rasgos de determinismo fisiológico (página 118) que predominan en esta novela y cierran la puerta tanto a los amores místicos como a los paganos<sup>41</sup>. Por mi parte, creo que más que un determinismo fisiológico cuenta esa especie de presión moral a la que el propio Clarín se refería antes; en este caso, por asfixia de sentimientos.

El estudio de García Sarriá deriva en seguida hacia *Su único hijo*,

<sup>39</sup> Cit. apud RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, ZAVALA, BLANCO AGUINAGA, *Historia social de la literatura española*, Castalia, Madrid, 1979, vol. 2, p. 148.

<sup>40</sup> GARCÍA SARRIÁ (*op. cit.* en 19).

<sup>41</sup> Cf. BREMER (*op. cit.* en 3), p. 315. Desde otro punto de vista, también admite determinismo.



no sin antes señalar un rasgo común a Clarín y Zola: la obsesión sexual (!) (pp. 152 ss.). Esta afirmación me resulta mucho más curiosa si se tiene en cuenta que, frente al sensualismo declarado de Zola, Clarín evita siempre con toda pulcritud las descripciones de escenas sexuales, aunque se dé a entender un coqueteo o una actitud que nunca aparece *de facto* en las páginas de *La Regenta*.

García Sarriá se refiere también a los escritos de Clarín de 1887, donde se habla de la insatisfacción creada por el dominio positivista (páginas 216-217), incapaz de volar (cf. *Nueva Campaña*, pp. 380-381), y destaca la idea de misterio como arma antipositivista (p. 219). Pero si Clarín efectivamente nunca tuvo excesivo aprecio al positivismo, esto no puede extenderse al naturalismo; la visión de Clarín que proporciona García Sarriá parece tender rápidamente hacia una especie de «arrepentimiento» final respecto a su naturalismo anterior\*, y esto es absolutamente inexacto.

Este mismo autor indica que el pensamiento religioso de Clarín —quien escribía, sintomáticamente, en una carta de 1878: «era yo liberal y, sin embargo, católico» (cit., p. 19)—se mueve siempre en el terreno heterodoxo, hasta su desplazamiento final desde el amor humano al religioso en *Su único hijo* y *El señor* (op. cit., p. 234). Y apostilla: «*La Regenta*, aunque sea la expresión de un fracaso, constituye una defensa apasionada del amor entre hombre y mujer...»<sup>42</sup>

Esta idea de *La Regenta* como «the novel of frustration» o fracaso procede de la interpretación de Brent<sup>43</sup>, que además consideraba esta novela reflejo del fracaso afectivo de la vida personal de Clarín, que escribió aquí su autobiografía espiritual<sup>44</sup>.

La interpretación de esta novela como expresión de un fracaso personal, además de caer en el biografismo de la crítica más psicologista y subjetiva, olvida el carácter de impersonalidad consustancial al naturalismo. Si fuera cierta esta intencionalidad que autores como Baquero

\* Ver nota 38.

<sup>42</sup> Respecto a esta evolución, cf. P. SAINZ RODRÍGUEZ, *La literatura del día*, Barcelona, 1903, p. 143, tres períodos en Clarín: religioso y romántico; influencia del krausismo juvenil; influencia naturalista y positivista, considera inocente anterior idealismo de cátedra; reacción idealista, 1890, nueva posición respecto al naturalismo. (Apud GARCÍA SARRIÁ cit. en 19, p. 236.)

Cf. También J. BALSEIRO, *Novelistas españoles modernos*, N. York, 1933, p. 375; cambio en *Su único hijo*, cinco años después de *La Regenta*. (Para GARCÍA SARRIÁ, *Su único hijo*—novela que me parece detestable—sería obra resumen y clave.)

<sup>43</sup> ALBERT BRENT, «Leopoldo Alas and *La Regenta*. A Study in Nineteenth Century Spanish Prose Fictions», *The University of Missouri Studies*, vol. XXIV, n. 2, 1951.

<sup>44</sup> BAQUERO GOYANES, «Exaltación de lo vital en *La Regenta*», en edición de J. M. MARTÍNEZ CACHERO, *Leopoldo Alas (Clarín)* (serie El Escritor y la Crítica), Taurus, Madrid, 1978, pp. 157-178. (Orig. en *Archivum*, II, 1952, pp. 189-216.)

Insiste BAQUERO en que la interpretación de BRENT sobre el «fracaso» en *La Regenta* indicaría que el raquítico mundo cultural de Vetusta puede considerarse como una de las causas de esta frustración (p. 166), resultado de un desequilibrio producido por la oscilación entre autenticidad y no autenticidad.

Goyanes también admiten, *La Regenta* resultaría una novela idealista, donde la acción se desenvuelve según ideas prefijadas. Se olvida la exigencia de observación minuciosa, de análisis objetivo, que definen—como se ha visto expresamente—la narrativa naturalista, y, específicamente, de Clarín.

Baquero Goyanes posee autoridad indiscutible en el tratamiento de temas referentes a la narrativa española contemporánea, y a él se deben estudios de indudable interés. Su trabajo sobre *La Regenta* es, además, pionero en el tema. Una vez sentado claramente el respeto que este crítico me merece debo indicar, sin embargo, que discrepo en algunos puntos con respecto a su interpretación de *La Regenta*, que es, además, exponente de una actitud ante esta novela que considero errónea. Ciertamente que en la fecha en que su estudio se redactó, los textos críticos de Clarín acerca del naturalismo, por ejemplo, no eran fácilmente asequibles, sin embargo<sup>45</sup>. Expondré con todo respeto mi divergencia.

Baquero considera que existe una gran diferencia entre Zola y Clarín (p. 159); *La Regenta* no sería una obra naturalista, como se creyó en un principio<sup>46</sup>. Clarín, próximo a Zola en la morosidad descriptiva, en la observación detallista y fondo duro y fatalista, estaría, sin embargo, más próximo a Flaubert<sup>47</sup>.

No obstante, creo que la interpretación de Baquero puede confundir la acepción del término «oportunismo» que emplea Clarín. El uso de este vocablo en Clarín—o el de «oportunidad»—se refiere a que el naturalismo es la doctrina literaria que conviene oportunamente al momento presente: no se trataría de una boga oportunista—como parece indicar Baquero—, sino de lo más oportuno en la actualidad—lo más actual del momento, y como consecuencia de una evolución histórica—. Insisto en que posiblemente esta confusión se deba a que Baquero sólo cita el prólogo de Clarín a *La cuestión palpitante*, y no podía conocer los estudios—posteriores al suyo—de Beser o los textos críticos de Cla-

<sup>45</sup> *Op. cit.* en 44.

Para GALDÓS, *La Regenta* es «muestra feliz del naturalismo restaurado». (Prólogo a la 3.ª ed. Madrid, 1900; *apud* en 44.)

<sup>46</sup> BAQUERO (44) cita al P. BLANCO GARCÍA, que critica la obra por naturalista. También cita a GONZÁLEZ BLANCO, *Hist. nov. esp. desde el romanticismo a nuestros días*, p. 269, para quien es la obra maestra del naturalismo europeo: «Clarín es el Zola puro, el documentado, el recatado, si queréis...» (*ib.* 302; *apud* en 44, p. 159, nota).

<sup>47</sup> Para la relación con Flaubert, cf. G. LAFFITE, «Mme. Bovary et La R.», en *Bulletin Hispanique*, XLV, 1943, núm. 2, pp. 157-163.

El magnífico estudio de C. CLAVERÍ, «Flaubert y La R.», en *Cinco estudios de lit. esp. mod.*, Madrid, 1945, pp. 11-28 (recogido en la compilación de MARTÍNEZ CACHERO en 44, pp. 179-193). Este trabajo, de gran interés, compara la lucha de las dos protagonistas con el medio ambiente (p. 185), «al bien en la obra de Clarín se tiene la impresión de algo más desarrollado y profundo, de un carácter de mujer más complejo, difuso y extremoso».

Cf. J. J. DANZELGER, *La description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, París, 1938 (de interés para el tema).

Cf. Relación de citas que Clarín hace de Flaubert, en el estudio de CLAVERÍ, p. 193, nota 51.

rín, recientemente reeditados. Pero la cuestión no es nimia en absoluto, en cuanto que Baquero trata de quitar importancia al naturalismo de Clarín, que para mí es lo que fundamenta precisamente su obra narrativa y crítica—al menos, en una primera época.

El mérito del estudio de Baquero, por otra parte, reside en que aborda lo temático, lo ideológico. Distingue tres temas en *La Regenta*: la ciudad, el adulterio y la mal orientada religiosidad de Ana. Pero niega siempre que la presión de la ciudad sobre los personajes pueda entenderse como naturalista-determinista, ya que los protagonistas gozan siempre de libre albedrío (*op. cit.*, p. 163, n. 12).

Después de insistir en esta «débil presión» determinista, Baquero se centra en la «atormentada dimensión ética», que alejaría a esta novela de los determinismos fisiológicos. Creo, sin embargo, que este último hecho, de importancia nuclear, viene a confirmar la hipótesis que, por mi parte, mantengo: el determinismo de *La Regenta* no es el materialista y fisiológico exactamente, sino otro más sutil..., pero más potente.

Baquero pasa después a destacar el interés de los personajes secundarios, clave importante. Destaca a Frígilis como voz de la naturaleza (página 172), y hace un panegírico de Camoirán. Estas notas, de evidente interés, creo, sin embargo, pueden alimentar el malentendido de la interpretación que se propone. Por mi parte, estoy en desacuerdo con la distinción entre personajes primarios negativos y secundarios positivos, porque ello hace derivar la cuestión hacia una lectura benigna de la novela. Parece como si se considerara *La Regenta* como una novela idealista, con un personaje favorable cargado de virtudes, y un personaje maligno cargado de vicios, que culmina en final feliz y aprovechamiento moral. Personalmente, me permito discrepar—pese a la autoridad incontestable que poseen generalmente las afirmaciones de Baquero—de esta visión que puede suavizar la lectura de *La Regenta*, olvidando el trasfondo auténticamente demoledor que creo descubrir en ella.

Cuando Baquero escribe: «La reducción de lo ético a términos biológicos, a un plano natural, nos da la medida de la ingenuidad de Frígilis» (p. 175), está indicando que capta la novela en su intencionalidad ideológica, pero posiblemente trata de suavizar su contenido.

Baquero concluye que *La Regenta* es «una novela fustigadora de vicios, encarnados en personajes que, precisamente por eso, no pueden suscitar la simpatía del lector» (p. 168). Pero, por mi parte, creo que Clarín pretende precisamente todo lo contrario de hacer una novela «moral»—y de tesis—, a no ser que entendamos este término en el sentido de *haute morale*, que antes le aplicaba Zola. Clarín pretende una mostración impersonal de una realidad, el entramado profundo de una

estructura social y la evolución *causal* de unos personajes en su devenir psicológico. *La Regenta* no trata—desde mi punto de vista, que creo es el del autor—de fustigar premeditadamente una forma de religión, ni de afirmar otra: simplemente—al menos, era la coartada de Zola—se limita a presentar los hechos.

Efectivamente, los personajes secundarios—y ello es un acierto innegable de la crítica de Baquero—son un contrapunto importante a los principales y aumentan la complejidad de la obra. Pero no creo que de aquí pueda deducirse que el mensaje moral se contiene en estos personajes de aparición tan exigua, después de las largas páginas que el autor dedica a dibujar los temperamentos complejos y magníficos—cargados de defectos y de grandeza/miseria humana—de los personajes principales.

Pero hay, además, otro tema. Para Baquero, en *La Regenta* hay el *leit motiv* del dualismo vida/inteligencia, resuelto en favor de la vida—de aquí la importancia del personaje Frígilis, etc.—. *La Regenta*, por tanto, defendería «lo vital frente al seco intelectualismo, frente al esquema, el número y la técnica» (p. 165). Se compara incluso a Clarín con Unamuno, en la defensa que ambos hacen de los valores vitales. Este mensaje, en Clarín, llegaría a través del «humor acre e inteligentísimo» (página 164), que acertadamente detecta el crítico en nuestro autor.

En este punto no puedo por menos de recordar la fecha en que fue redactado el artículo de Baquero, y considero que tal vez lo que allí se hace es aplicar categorías interpretativas del existencialismo, lo que puede llegar a deformar el sentido de una obra que es preciso comprender—como aquí intento—dentro del marco de pensamiento adecuado: el naturalismo. Porque cuando en *La Regenta* aparece el término «vida» no se está, creo, refiriendo a la afirmación individualista e irracional del existencialismo, sino que se quiere reflejar todo aquello que sofocan las estructuras sociales de la moralidad provinciana de la Restauración. Un mismo término, fuera de su contexto, puede poseer un significado muy distinto, capaz incluso de alterar la significación de una obra literaria.

Así, pues, el excelente estudio de Baquero posee, sin embargo, una serie de aspectos de los cuales me permito discrepar, pese a otros innegables aciertos que ya he señalado en su trabajo.

Creo ahora se hace evidente lo que al principio señalaba. La necesidad de un tratamiento ideológico adecuado del tema, que requiere una comprensión de las categorías interpretativas adecuadas.

Como puede verse—podría traer muchos más ejemplos, alargando excesivamente este estudio—, la cuestión del naturalismo en España fue tan mal entendida en la época, como ahora. Hasta qué punto esto se

debe a un error de enfoque o refleja una postura de crítica tradicional, es algo que habría que discutir más ampliamente. Pero, como puede verse, apenas se indaga un átomo, la cuestión levanta de nuevo una serie de problemas.

La interpretación más adecuada acerca de *La Regenta*—a pesar de todo cuanto se ha escrito—me parece la de J. L. Aranguren \*. Sin embargo, a pesar de la amplia bibliografía hoy existente sobre el tema, resulta difícil encontrar una visión crítica correcta. Algunos estudios recientes, que tienden a una revalorización de la obra de Clarín, aportan con cierta imparcialidad esta visión más justa <sup>48</sup>.

### CLARÍN Y ZOLA

Efectivamente, Baquero Goyanes tiene razón cuando estima que la sensibilidad literaria de las novelas de Clarín está lejos de las de Zola.

Sólo por apuntar algunas diferencias, podría destacarse que Zola posee mayor proclividad al folletín; que mantiene el interés con más habilidad narrativa; que tiene una capacidad mayor de sensualismo descriptivo o plasticidad colorista—casi rubeniana—para dibujar algunas escenas—que detienen la acción, como cuadros impresionistas, antes de proseguir la historia—; el gusto por la descripción de grupos o muchedumbres; el sentimentalismo excesivo a veces, que coincide con una visión idealizada (*sic*) de los personajes femeninos; el erotismo escandaloso—para la época; recuérdese la escena de la lucha de mujeres en *L'asommoir*, por ejemplo—; el señalar abiertamente las relaciones sexuales entre los protagonistas; el gusto por ambientes sociales de clase baja, pero presentados en su sabor humano; la lucha por la existencia, con el medio material, de los personajes; la frecuencia con que se menciona el dinero, en cantidades económicas concretas, etcétera.

\* Ver nota 4.

<sup>48</sup> Para la evolución de la crítica respecto a la valoración de *La R.*, cf. las historias de la literatura: de DEL RÍO (valoración de aspectos estilísticos y narrativos, aunque la encuentra «tendenciosa y a ratos prolija»); de GUADIANA, J. I. FERRERAS, *La prosa del siglo XIX*, Guadiana, Madrid, 1975, 2.ª ed., pp. 116 ss. (obra mal comprendida por la crítica. Comparación con Bovyar olvida que aquí también retrato de Magistral. No novela de frustración, sino de toda una ciudad. Puede pasar por naturalista, aunque no caiga en ningún exceso fisiológico); de ZAVALA, PUÉRTOLAS y AGUIÑAGA, Castalia, Madrid, 1979, vol. 2, pp. 155 ss. (elogios por análisis social y crítico de la realidad de Restauración..., etc.; bien fijadas las fuentes ideológicas, valoración de tinte agresivo, interpretación del tema actual y correcta).

Cf. También el magnífico trabajo de G. SOBRIANO «La inadaptada (L. Alas: *La R.*, cap. XVI)», en *Comentario de Textos*, vol. 1, Castalia, Madrid, 1973, 3.ª ed.

Una valoración más actual de Clarín, en la intr. de A. RAMOS-GASCÓN, *Pipá*, Cátedra, Madrid, 2.ª ed., 1978. Sobre la problemática de dependencia entre materia-espíritu de Clarín, en etapa naturalista. Se refiere inteligentemente a la etapa espiritualista de Clarín, que no es negación del naturalismo anterior, sino—como escribe en «Estanislao Sánchez Calvo: necrología», *Revista de Sociología y Derecho*, primer trim., Madrid, 1995—de encontrar «una expansión espiritual al movimiento científico contemporáneo» (cit. p. 60).

En Zola, los acontecimientos físicos son prevalentes. La enfermedad es algo serio, y de consecuencias importantes. En *La Regenta*, la enfermedad es una especie de lujo de la protagonista, que acentúa su interés por leer a los místicos—lo que, irónicamente, agrava su enfermedad o crisis—. En Zola el misticismo no existe, pero se presta atención a las relaciones afectivas humanas, aunque sin los minuciosos dibujos psicológicos de Clarín. En Zola los escenarios, y los movimientos de grupos, predominan sobre el análisis interior de los personajes. Zola no intenta un análisis excesivamente serio, sino que escribe una obra dirigida a señores de la nueva burguesía industrial—especialmente señoras—, capaces de identificarse fácilmente con los sentimientos de sus protagonistas femeninas, a través de una historia folletinesca, pero revitalizada por su magistral arte narrativo, y por la intensidad y sensualismo cromático de sus escenas. Clarín trata, por el contrario, de hacer un análisis exacto, de intencionalidad clara, de la sociedad española, con la excusa de los tópicos narrativos de época.

En definitiva, Zola posee una obsesión fisiológica y sensual—que en ocasiones ofrece páginas magníficas—. Clarín está preocupado por un asunto místico—problemática heredada, aunque trate de negarlo, de la novela tendenciosa, a partir de Galdós.

La narrativa de Clarín es menos original, y su prosa, menos brillante; pero en el aspecto técnico creo que desarrolla de modo mucho más estricto que Zola las teorías del naturalismo. La novela de Clarín es mucho más estructurada, mucho más lógica y pensada; no es el «sistema de no tener sistema» de Zola, que trataba de sumergirnos en «le train-train de la vie».

De esta forma, *La Regenta* posee un rápido desenlace, porque no le interesa tanto el desarrollo de la acción, sino el análisis que pone de manifiesto, con exactitud casi científica—aunque dentro de los tópicos narrativos de época, a veces folletinescos, que aquejaron a toda la novela del XIX—, toda una serie de relaciones psicológicas y sociales.

En definitiva, creo que lo que muchas veces en Zola es meramente un escándalo de apariencias, al gusto parisiense—con todo el atractivo que ello puede tener también—, en Clarín es un análisis profundo y serio de todo un medio social, a través de cortes o planos que muestran una visión estructurada y completa de un entorno representativo de la realidad española.

#### «LA REGENTA» Y LA TEORÍA NATURALISTA

Las nociones que antes destaqué a propósito del naturalismo, con el necesario apoyo de citas textuales, encuentran un correlato adecuado

de aplicación en *La Regenta*. Lo que trato de demostrar con ella es: que la obra de Alas significa una aplicación mucho más estricta del naturalismo en la narrativa que la de Zola mismo. Las salvedades teóricas que el propio Clarín hace—referentes a un cierto espiritualismo que, al mismo tiempo, se critica—se encuentran en sus escritos teóricos. *La Regenta* es una aplicación racional y consciente de estas concepciones que suponen a su vez un análisis racional de la realidad.

Consecuencia de ello, y enlazando con las consideraciones iniciales a propósito del naturalismo en España, creo podrá comprenderse más fácilmente la singularidad de esta novela, en el panorama intelectual que he dibujado antes, con datos y referencias creo que suficientes. Si el naturalismo fue tan mal comprendido aquí, resulta admirable una interpretación personal de sus teorías, que implica una captación profunda de su sentido y significación intelectual.

Pienso que la influencia que Zola ejerció sobre Clarín, a la vista de las precedentes anotaciones respecto a la narrativa de ambos, no se realizó a través de sus novelas; Alas parece preferir el arte narrativo de su amigo Galdós, a este respecto—aunque este tema fundamental excede el objetivo de este trabajo—. La influencia de Zola parece repercutir más bien a través de los escritos teóricos del francés. El mérito de Alas estriba en una asimilación completa y adaptación a sus concepciones personales. De aquí su originalidad. A este respecto, *La Regenta* hace lo que la narrativa zolesca no llega a hacer a veces: aplicar estrictamente la teoría naturalista—con las salvedades y correcciones que el propio Clarín se impuso, desde 1882.

Para entender correctamente *La Regenta*, hay que partir de las teorías antes citadas. En primer lugar, el determinismo. Pero entendido no a la manera positivista de Zola, sino como aquella serie de influencias físicas y morales combinadas. Recuérdense las citas antes mencionadas. En *La Regenta* hay el elemento natural y sus fuerzas; el carácter del individuo (los caracteres fuertes de sus protagonistas) y la «resultante del mundo moral social» (que se expresa a través de la murmuración, de los prejuicios generales, opinión y modos de presión en general, constantes en la obra). Esta influencia del ambiente se percibe en todas y cada una de las páginas de la novela, hasta el punto de que llegan a condicionar la actitud de los personajes.

A este respecto, pienso que cuando J. L. Aranguren \* niega el determinismo en *La Regenta*, se equivoca. Precisamente por desconocer este determinismo moral que el propio Clarín destaca en sus escritos.

---

\* Ver nota 4.

El determinismo de *La Regenta* no es el meramente material y fisiológico; sino una fuerza más sutil y poderosa, un estado de opinión general—fundamentado en una moral cosificada, manipulada a uso personal, y como arma arrojadiza—que acaba venciendo la resistencia del personaje central, Ana Ozores. Es así como este mundo vulgar y mezquino, chato, que rodea a la protagonista acaba imponiéndose sobre ella. De hecho, la murmuración es un personaje invisible, pero tan real como cualquier otro, que recorre todas las páginas de la obra—incluso mediante el recurso narrativo de la alusión indirecta.

Como luego indicaré, esta noción de la influencia del medio moral nos da el sentido central de la obra, su «tema». Y es fundamental para un correcto entendimiento de la novela.

Pero he indicado que Clarín adapta el naturalismo haciendo alguna salvedad personal. Me refiero a la salvaguarda de lo espiritual. Pese a la crítica del misticismo tradicional, como una especie de enfermedad para solitarios desquiciados, que aqueja a una hipersensibilidad recluida, en Clarín hay una constante atención a lo espiritual; baste recordar el detenido análisis de los estados de ánimo de la protagonista, en su evolución psicológica. Su naturalismo siempre hace un hueco a lo espiritual, al intimismo; precisamente son las páginas que confieren tensión poética al relato, en los ensueños constantes de la protagonista.

Del naturalismo de Zola toma Alas su profunda comprensión del mundo social y su influencia sobre el hombre. Como quería Zola, *La Regenta* se convierte así en un tratado de sociología práctica. Se estudia el medio social con exactitud casi científica: la clase de alta burguesía provinciana, los diversos tipos clericales y su influencia, los señoritos del Casino, las criadas, el ateísmo del lugar, etc. También su función dentro del conglomerado social, e incluso su medio de ascenso o arribismo—el chantaje moral en las criadas; el dominio espiritual, a través de la confesión, en los clérigos..., etcétera.

*La Regenta* compone sistemáticamente un amplio mapa de los estratos sociales, de tipos o caracteres humanos representativos—de fuerza individual—, de las diversas tendencias ideológicas de época—todas ellas finamente ironizadas.

*La Regenta* da la impresión de una construcción narrativa perfectamente sistematizada. Constituye, como Zola quería, una historia real y lógica. Los personajes se desmontan pieza a pieza, incluso, con una exactitud mecánica y analítica, que no existe en las narraciones del francés: profundo análisis de mecanismos de conducta.

En esta novela prevalece la construcción, la composición. Constituye un análisis totalmente racional—por ello es inadecuado el interpretarla



desde el existencialismo, como antes indiqué—. Todo se encuentra estructurado según aquella «lógica de los antecedentes» a que Clarín se refería en sus escritos teóricos; todo se desarrolla según reglas, según leyes.

La frase de Alas acerca de «la lógica de los antecedentes» creo nos da una pista interesante acerca del origen de estas ideas. En efecto, el análisis psicológico de personajes que hay en *La Regenta* parece intentar una explicación racional de su comportamiento, que se busca en causas materiales y biográficas.

Esta concepción de Clarín que fácilmente se adivina en la narración—recuérdese la proximidad de arte y ciencia, reiterada por el naturalismo—me parece guarda estrecha relación con las teorías de J. Stuart Mill, pese a la externa repudia del positivismo que puede hallarse en algunos escritos de Alas.

La cautela de los ensayos de Clarín parece superada por la demoleadora objetividad de la novela, que constituye una crítica profunda de la sociedad de época. La disección de *La Regenta* va mucho más allá en sus finos análisis que los prudentes ensayos de Clarín. Prueba de esta contundencia crítica fue la polémica subsiguiente, las excusas—de sorprendente sumisión—que tuvo que pedir el propio autor<sup>49</sup> y el olvido en que conscientemente le sumió la crítica tradicional.

Quizá a Clarín no le era entonces fácil confesar sus aficiones culturales, si se tiene en cuenta su expulsión del diario liberal *El Imparcial*, su desposesión de la cátedra ganada por oposición, etc. O quizá la influencia de estas ideas le vino del entorno, si estaban en el ambiente. En todo caso, *La Regenta* va mucho más lejos en su crítica que el resto de la obra toda de Clarín. Y, si se recuerda la tónica cultural de la Restauración—cf. las páginas iniciales de este mismo trabajo—, constituye un hecho un tanto insólito para la época.

J. Stuart Mill (1806-1873) considera que: «si conocemos una persona a fondo y si conocemos los motivos que actúan sobre ella, podemos predecir su conducta con la misma certeza con que podemos predecir cualquier acontecimiento físico (cf. su *Sistema de lógica deductiva e inductiva*, 1843, VI, 2, § 2, p. 547).

Entre algunas ideas de Stuart Mill y Zola, también podría encontrarse una cierta relación; por ejemplo, distingue entre necesidad y fatalidad—que no admite, pues supondría una conexión metafísica entre la volición y sus móviles—. Sus concepciones acerca de la *etología*—que estudia las leyes de formación del carácter—y la sociología—cuyo ob-

<sup>49</sup> Cf. Intr. a edic. de MARTÍNEZ CACHERO (*op. cit.* en 1), donde se transcribe correspondencia de Clarín al respecto, excusándose ante las autoridades clericales (p. LXXXV, Apéndice).

jetivo es descubrir una ley de progreso—me parecen en estrecha relación con las de Clarín, que también debió conocer la sociología de Comte<sup>50</sup>.

Respecto a la disección social que hace *La Regenta*, tal vez la crítica de la sociedad vetustense surgiera del conocimiento de las ideas de Comte y Stuart Mill acerca de la dinámica social y la ley del progreso; el inmovilismo de la sociedad provinciana de la Restauración debía estar en las antípodas de estas ideas de la época.

Pero la disección psicológica de personajes que se hace en esta novela, según leyes de comportamiento y la «lógica de los antecedentes» que antes mencionaba, parecen indicar un conocimiento directo o indirecto de la obra de Stuart Mill. En mi opinión esta anotación es importante para explicar la disposición racional y sistemática de todos los hechos del relato, que se encadenan en una serie casi mecanicista, hasta dar una comprensión total del hecho.

En todo caso, esta relación con las concepciones psicológicas de J. Stuart Mill me parece va mucho más allá de ser un simple influjo cultural—como la crítica pasada gustaba de denominarlo—, pues parece haberle inspirado a Clarín todo un modo de estructurar la narración y disponer la acción. Al menos, esta manera estructural de su composición narrativa parece responder a las ideas citadas. Es lo que podría llamarse «técnica explicativa», que se manifiesta en los *flash-back* y las elusiones y pluralidad de acciones que se completan, hasta componer una especie de *puzzle* total y sistemático, a lo largo del desarrollo narrativo.

Un importante valor narrativo de *La Regenta* reside precisamente en que el autor, con impersonalidad naturalista, parece ir diseñando todo un mapa de relaciones psicológicas y sociales, cortando en planos de análisis el campo objeto de su estudio: la sociedad provinciana de época y el conflicto que en ella juegan determinados personajes. El autor va explicando racionalmente—y causalmente—todas las situaciones relevantes, hasta que el lector posee una comprensión global de los hechos, a través del desarrollo de la narración, que explica la conducta de cada personaje y su función en la obra.

Precisamente esta técnica explicativa repercute en la temporalidad de la novela mediante el citado recurso de *flash-back*, que explicitan cómo actúa sobre los personajes su biografía espiritual pasada, proporcionándonos la comprensión de sus actos. Es el desmontar pieza a pieza a los protagonistas, que aquí se realiza por la interrupción del *tempo*

<sup>50</sup> Cf. N. ARBAGNANO, *Historia de la filosofía*, Montaner y Simón, Barcelona, 1973, vol. 3, pp. 264 ss. (exposición breve y acertada sobre el tema). Para un estudio más amplio: J. WARD, «Mill's Science of Ethology», en *International Journal of Ethics*, I, 1891.

narrativo, introduciendo un cambio de ritmo subsiguiente. El resultado es una absoluta congruencia de los personajes en su actuación. Incluso el lenguaje de la novela se adapta al modo de ver la realidad que cada uno posee: don Alvaro se presenta asociado al don Juan en las escenas de amor, o se presenta en una descripción brillante de vida y colorismo sobre un caballo—rompiendo la monotonía provinciana que sofoca a Ana Ozores—o en un baile—feria de sentidos—; don Fermín de Paas se enamora con un fondo de música de órgano abarrocado y catedralicio, y la escena se describe con lenguaje recargado. Esta adecuación perfecta del estilo narrativo, y la peculiar disposición temporal de la acción, buscan lo mismo: un cuadro completo y congruente, total.

La temporalidad de la acción utiliza a veces este recurso—significativo de la influencia que antes señalaba—: se nos presenta el desarrollo de una escena en la que se nos sumerge, irrumpiendo en el presente, en medio de la acción; hay un corte de este tiempo presente, y visión retrospectiva que explica los antecedentes, motivos de la actuación del protagonista, etc., que proporcionan al lector una información suplementaria y un entendimiento más profundo de aquel suceso presente; esta comprensión del personaje se amplía, además, situándolo en su esfera social, comentarios que suscita su actuación, referencias indirectas, diálogos, etcétera.

El resultado, como decía, es un cuadro completo, un mapa estructural donde se explicitan las relaciones del individuo con su medio social y las motivaciones externas e internas que influyeron en el pasado sobre su actuación presente. La narración, además, se enriquece con diversas consideraciones temporales.

Puede mencionarse como ejemplo, al principio mismo de la narración, la aparición de Ana Ozores—que viene precedida de comentarios de terceros, capítulos 1 y 2—. Esta aparición, en el capítulo 3, se interrumpe para dar la imagen retrospectiva de su infancia—que va indicando la temprana opresión del entorno sobre su afectividad—; en el capítulo 4 se relatan los precedentes familiares de la protagonista, y sus ensueños poéticos, pero ya aparece la dicotomía entre la mitología griega (vitalista) y el libro de San Agustín (misticismo, religiosidad) en sus lecturas tempranas. El capítulo 5 nos traslada al «presente» de la acción, orfandad; nuevo *flash-back* que abunda en rasgos soñadores de la protagonista, para volver al presente con la boda. Entre los capítulos 3, 4 y 5 se ha explicado la problemática, con sus antecedentes. Los capítulos 1 y 2 sirvieron para situar la acción en el trasfondo de la catedral, como símbolo del poder religioso.

Los capítulos 6, 7 y 8 vuelven hacia el exterior. *La Regenta* es una

novela de gran movilidad en el enfoque narrativo. Aquí va presentándose a los personajes entre la sociedad laica; el Casino, como institución del lugar; el antagonismo entre Mesía/don Fermín a través de terceros, y la murmuración en los salones de la nobleza.

Los capítulos 9 y 10 se refieren, respectivamente, al bullicio callejero de Vetusta, con la idealización del Magistral por Ana y su encuentro con Mesía, y al interior de la casa de Ana con la imagen paterna de don Víctor. Por tanto, acaba de perfilar los personajes, y pasa a las escenas de interior, también anímico.

Los capítulos del 11 al 15 se refieren al Magistral en los sucesivos escenarios de su casa (cap. 11), fondo eclesiástico con diversos tipos (capítulo 12), salones de la Marquesa (cap. 13) (con escenas de colorismo zolesco, como la del columpio de Obdulia, que recuerdan a *Une page d'amour*, aunque el sentido del hecho es muy distinto), el paseo del Espolón (cap. 14) y el interior de la casa del Magistral de nuevo (capítulo 15), con la crítica escena de don Santos Barinaga, borracho, denunciando su poder. En definitiva, se nos plantean las relaciones de dependencia del Magistral respecto a doña Paula, su madre (otra acción dentro de la acción, que se insinúa, y luego se vuelve a ella hasta completarla), y los progresivos celos que éste tiene por Ana Ozores. En el capítulo 15 hay otro importante *flash-back* que relata la vida de doña Paula, y aporta además nuevos datos acerca del dominio sobre los clérigos; de él se deduce una comprensión más profunda de las motivaciones de don Fermín, y también acerca de las presiones morales actuando sobre el clero. Las formas de dominio se extienden jerárquicamente, en una relación compleja de dependencia, cuyo dibujo lineal percibe el lector.

Los capítulos 16 y 17 vuelven sobre Ana. En el primero se muestra la asfixia de lo prosaico, el hastío, con insinuación de una salida vitalista hacia el don Juan/don Alvaro (ya aludida en su miedo a Mesía, capítulo 10). En el segundo, la visita del Magistral y la confesión, que introducen el tema del aumento de temperatura mística, que se desarrollará en los capítulos 18 y 19.

El capítulo 20 y el 22 significan un interludio que interrumpe la problemática interior de Ana, para referirse a las críticas de la sociedad laica hacia don Fermín, con la historia de don Pompeyo, que en el capítulo 26 muere.

Si entre los capítulos 18 a 22 la acción va de Ana (19 y 21) al exterior (18 y 22), a partir de ahora la acción se acelera un tanto. En cada capítulo el tema se refiere a Ana y a don Alvaro—la segunda relación amorosa—, entre los capítulos 23 y 26.

El capítulo 27 se refiere a la recuperación de Ana, después de la procesión—donde su misticismo llega al delirio—. Hay otro *flash-back* y reconstrucción minuciosa de lo sucedido.

El capítulo 28 plantea el ridículo de don Fermín en el campo por celos, y el amor de Ana y don Alvaro.

El desenlace ocupa únicamente dos capítulos: 29 y 30. Sucede con gran rapidez, frente a la anterior delectación descriptiva.

El capítulo 29, en Navidad, da a entender el adulterio. Hay una chanza de todos los personajes: las situaciones teatrales del don Juan, el Magistral (un clérigo es un eunuco enamorado), don Víctor (que vive un drama de capa y espada a costa de su propio honor), etcétera.

En el capítulo 30 las acciones suceden de un plumazo. El duelo (comparación satírica teatro/vida); ridículo de don Víctor (que vive *La Traviata*) y don Fermín (con su cuchillo, en drama de celos). Muerte de don Víctor. Huida de don Alvaro. Frígilis (el personaje naturalista, científico, de aspecto desagradable) demuestra su fidelidad (pese a la frigidez que, satíricamente, indica su nombre). Ana busca un hermano en don Fermín, y éste la rehúye. Murmuración general. Final teatral en el beso de Celedonio, que parece símbolo del asco vomitivo que parece producirle una sociedad en la que no se integra.

En definitiva, el *flash-back* parece tener un papel importante para explicar el carácter de Ana, y para explicar los condicionamientos psicológicos y familiares que actúan sobre don Fermín. En el otro caso, la curación de Ana, es simplemente un recurso narrativo lúdico, para mantener el interés con la sorpresa de la acción.

*La Regenta* es una narración compleja, donde suceden muchas acciones diferentes. Por ejemplo, la de don Pompeyo. Son acciones que se insinúan, se cortan, y se vuelve sobre ellas en el momento preciso, capítulos más adelante. Pero todas ellas poseen una intencionalidad, transmiten una idea. No son una historia gratuita, sino que describen una situación, analizan un hecho. Esta pluralidad de acontecimientos narrativos puede dar pie a múltiples interpretaciones respecto a la obra. Pero siempre siguen un sistema, están estructurados para cumplir una función. Esta composición racional de la obra es lo que aquí quiero destacar, pues analizar su estructura en detalle llevaría más espacio.

En definitiva, lo que trato de indicar aquí es que *La Regenta* viene a ser una especie de «verificación» narrativa de todas las teorías naturalistas anteriormente expuestas, en una aplicación mucho más estricta que en Zola. Su diferencia fundamental respecto a la obra del francés se debe a diversas técnicas narrativas, que reflejan una adaptación a la novela de una serie de ideas acerca del arte y acerca de las ciencias del

hombre, como he intentado señalar. Esta diferencia se concreta en el carácter de composición sistemática, cuidadosamente estructurada, que confiere un aspecto peculiar a la obra y aumenta su contundencia crítica.

#### EL SENTIDO DE «LA REGENTA»

Creo que a partir de todas estas acciones queda ya suficientemente fundamentada la interpretación de *La Regenta* que propongo, interpretación para mí evidente, pero que frecuentemente ha sido eludida por la crítica. A partir de la aplicación narrativa de la teoría naturalista se pone de manifiesto su sentido y su originalidad en el ámbito cultural de la época. Los rasgos estructurales consiguientes que he señalado obligarían a un análisis más detenido que supondría el objetivo de este estudio: determinar el sentido de esta novela, a partir de su relación con el naturalismo.

A este respecto, hay un texto teórico interesante de Clarín:

«El estudio del hombre como actor del drama de la vida es casi siempre el objeto predominante en la novela; pero ni en su objeto total, en el concepto, ni en la realidad, y su general presencia en el arte, que es la novela, la vista primera y total nos ofrece el carácter en primer término y el resto del mundo sirviendo de fondo al retrato. Lo diré con una imagen: ni el espectáculo de la vida, ni su espejo, la novela, son el retrato sobre un país, sino un país con retratos, con personajes que influyen en el sentido del paisaje, como sucede, por ejemplo, en muchos del Pussino (...)» (p. 141).

Esto explicaría la alternancia temática, antes señalada, de los capítulos de la novela, que se dedican tanto al personaje como al fondo o medio en que se desenvuelven.

*La Regenta*, por tanto, tiene por mundo un país con retratos. Esto nos indica la necesidad de una doble lectura de la obra: psicológica y sociológica, que coincide con la doble disección de su análisis: sobre los personajes y su medio.

El escenario de la novela, en Vetusta, con el símbolo de la Catedral, trata de dibujar el entramado y mecanismos de un mundo caracterizado por su inmovilismo, por las relaciones espirituales y afectivas coaguladas en fórmulas de hipocresía social y religiosa. Lo que *La Regenta* trata de hacer, en mi opinión, más allá de la simple historia de Ana Ozores y sus problemas sentimentales, es poner al desnudo todos los mecanismos de una maquinaria social caduca, y sus fuerzas determinantes, a

través del doble conflicto amoroso/religioso de sus protagonistas principales.

En mi opinión, el aspecto fundamental que debe considerarse en *La Regenta*—y el que nos entrega su sentido—es la presión u opresión que un medio social/moral ejerce sobre un individuo hipersensible—Ana Ozores—, a través de una serie de acontecimientos que se desarrollan regidos por una causalidad lógica. La historia, también a la manera naturalista, se presenta como un fragmento de vida, evitando la ficción de la novela idealista; pero se cuida mucho el autor de mostrar los mecanismos de actuación, en un detallado análisis narrativo.

A partir de este tema—presión sobre el individuo—se dibuja toda una problemática religiosa en una ciudad de provincias de la Restauración, que hace hincapié en los diversos tipos clericales, relaciones de poder, función de la confesión, murmuración, etc., como formas de dominio y presión del medio.

Doble esfera de análisis: individuo y sociedad. Doble esfera temática: religión (institucionalizada y fría), amor (insatisfacción).

Por tanto, sobre el eje de la protagonista, aparece el tema de la represión moral y la insatisfacción afectiva, que conducen a un desenlace final apresurado: la aniquilación del personaje.

En efecto, la novela se demora en un doble análisis. Análisis social (las diversas clases sociales por estratos y su función en la colectividad; estudio de las relaciones de poder—clerical—a través del Magistral, etcétera). Análisis psicológico de cada personaje, en una amplia galería de individuos que configuran un mapa ideológico del campo de estudio acotado por el autor; análisis que se detiene especialmente en las figuras más importantes y lleva su indagación hasta los antecedentes familiares.

En todo caso, lo que se busca es una comprensión racional y total, por parte del lector, de toda una situación social y psicológica (plantada como conflicto amor/religión).

El sentido de la novela pienso debe verse desde esta perspectiva ideológica. Porque el tema de Ana Ozores navegando entre la posesión matrimonial del paternal don Víctor, el poderoso temperamento de don Fermín de Paas—con su soberbia eclesiástica de época—y el donjuanesco don Alvaro Mesía—teatral Casanova de cepa hispana, y reflejo además de la modernidad parisiense—, no confieren a la obra auténtico relieve.

Pienso que el «menage à trois» («à quatre», más bien) del argumento parece más bien una excusa. Es el entramado folletinesco a partir del cual se realiza un sistemático análisis de los personajes y su medio social. Prueba de ello es el rápido desenlace, que sólo tiene lugar

al final del capítulo 29, y—en su mayor parte—en el capítulo 30, el último. Antes, el autor se había ido deteniendo, con evidente complacencia, en un dibujo de caracteres y mecanismos de poder, en un estudio de psicologías y de relaciones sociales.

Si en la novela de Zola el argumento, el interés de la acción, es prevalente, en *La Regenta* lo importante parece ser esa disección impersonal y objetiva que convierten la obra en un tratado (naturalista) de sociología práctica.

En definitiva, la historia de Ana Ozores en sus avatares afectivos no es ni mucho menos lo más importante de *La Regenta*. Más bien al contrario, desde un punto de vista más actual, resta fuerza a la narración. Quizá estos elementos folletinescos fueran necesarios para la época, para tener acceso al lector. Pero detrás del aspecto de caramelo el sabor resultaba amargo. Lo que verdaderamente se exponía era una explicación racional y determinista—en el sentido moral que quiere Clarín—de una situación y sus motivaciones. El mapa moral de Vetusta, y su red de relaciones de poder, queda patente como símbolo de una realidad de época bien concreta; el conflicto interior de los personajes manifiesta además una crítica punzante y demoledora—pese a la elegante distancia de la corrección estilística y la ironía—que toca de lleno en la concepción española de la época.

*La Regenta* es, por otra parte, obra de gran complejidad. Ya me he referido antes a la pluralidad de acciones y a la composición estructural. Pero, también respecto a la temática, los conflictos se contienen unos en otros: en el interior de Ana hay el conflicto del espiritualismo—que a veces recuerda a la anterior novela tendenciosa—; en el interior que relaciona a los tres personajes fuertes hay un conflicto de amor—con pasiones: conquista, celos, etc.—; en el interior que alberga la ciudad de Vetusta, y que afecta a todos sus habitantes, hay un conflicto de poder—que se expresa en las críticas al Magistral—y una presión moral constante—a través de la murmuración—que actúa como censura social y condiciona todas las acciones.

En todo caso, el conflicto fundamental es el ya tópico en la época entre amor/religión. Pero aquí con una proyección más profunda y concreta, que deriva del detallado análisis. Con sistematismo implacable, *La Regenta* pone al descubierto todas las motivaciones humanas que laten detrás de las grandes ideas de los grandilocuentes personajes de la obra. (Recuérdense las críticas del Clarín teórico a la ampulosidad discursadora de la Restauración; por ejemplo, su artículo satírico sobre Cánovas.) Muy español: los protagonistas proyectan todas sus elemen-



tales frustraciones afectivas en «grandes ideas», eternos valores de carón-piedra. La generación del 98 estaba a punto.

Clarín realiza esta sátira con ironía de guante blanco, pero absolutamente demoledora y destructiva. Su elegancia distante, impersonalista, produce un efecto destructivo en todo lo que aborda, y va desmontando paso a paso toda la feria de apariencias institucionales.

A este respecto, recuérdense las páginas relativas al misticismo gratuito de Ana Ozores; su evidente respeto ante la obra de los clásicos de la mística no obsta para su crítica de esta enfermedad hispana, en cuanto representa aquí una evasión de la realidad. Las alusiones acerca del sentido del honor calderoniano, tras el que late la murmuración, los celos, la impotencia. Las páginas relativas a la confesión, que unas veces es medio de intimidad amorosa en clérigos desvergonzados, y otras, medio de dominio o dependencia psíquica como en el caso de don Fermín:

«El Magistral conocía una especie de Vetusta subterránea: era la ciudad oculta de las conciencias. Conocía el interior de todas las casas importantes y de todas las almas que podían servirle para algo. Sagaz como ningún vetustense, clérigo o seglar, había sabido ir poco a poco atrayendo a su confesonario a los principales creyentes de la piadosa ciudad. Las damas de ciertas pretensiones habían llegado a considerar en el Magistral el único confesor de buen tono. Pero él escogía hijos e hijas de confesión. Tenía habilidad singular para desechar a los importunos sin desairarlos. Había llegado a confesar a quien quería y cuando quería. Su memoria para los pecados ajenos era portentosa» (*op. cit.*, p. 266, capítulo 11).

Recuérdese la discusión de don Fermín con su madre, en el capítulo 15:

«—Déjate de eternidades. Yo no quiero palabras, quiero que sigas creyéndome a mí; yo sé lo que hago. Tú predicas, tú alucinas al mundo con tus buenas palabras y buenas formas. Yo sigo mi juego... Fermo, si siempre ha sido así, ¿por qué te me tuerces? ¿Por qué te me escapas?» (página 400).

Palabras que son pie para explicar una relación de dependencia de su madre, y causas biográficas. Palabras dichas cuando don Fermín manifiesta una cierta independencia, en el amor hacia Ana.

Recuérdese la escena de la muerte de don Pompeyo, el ateo de Vetusta, instrumentalizada como si fuera un milagro (cap. 26). Si, después de la visita de don Fermín al moribundo, don Pompeyo hubiera prolongado su agonía, hubieran quedado en ridículo (se dice)...

Recuérdese el tema de la vocación sacerdotal, encauzada por Paula como una escalera de arribismo, de ascensión al poder...

Todas las referencias de Leopoldo Alas al mundo de los clérigos poseen este dejo destructivo, de ironía elegante e implacable. Su crítica o sátira es mucho más benigna cuando retrata a personajes de la nobleza provinciana; nadie parece extrañarse de la superficialidad de sus acciones; tampoco los personajes del Casino, en su incultura y afán de jolgorio, parecen provocar un choque violento en el lector.

El tema ácido de *La Regenta* tiene que ver con las instituciones eclesiásticas provincianas, en una época histórica concreta. No verlo es ceguera ante evidencias. Es posible que Clarín comparta en cierto modo el espiritualismo de Ana, o que tuviera una espiritualidad constante—como destacan algunos críticos—. Es posible que su crítica surja precisamente de una elevada concepción religiosa. Pero lo que no puede obviarse—salvo que se quiera deformar conscientemente (estérilmente) el sentido crítico de la novela—son las consecuencias que esta actitud mística tiene: dominio y manipulación de la intimidad, ahogo del sentimiento del amor humano, asfixia de la vida.

De aquí no puede inferirse que Clarín opine que la religión sofoca al amor. (Creo, además, que estaría en contradicción con su pensamiento.) Pero parece evidente que *en las circunstancias sociales y psicológicas* concretas (simbólicas) de la narración así ocurre. Intentar explicar por qué, es una exégesis que rebasa la intención y posibilidades de este trabajo.

Quiérase ver o no, *La Regenta* constituye una crítica profunda y razonada, a través de la narración, de los valores sobre los que se sustentaba la sociedad bienpensante de época. El historiador de la literatura debe limitarse al significado que transmite el texto: un retrato objetivo y profundo de la sociedad de época.

Por tanto, creo que a través de estas páginas ha quedado clara la necesidad que en un principio destacaba: la crítica literaria debe abordar una comprensión ideológica del tema, si no quiere falsear el sentido del texto.

El caso de *La Regenta* ejemplifica perfectamente esta idea, pues en ocasiones la crítica ha podido ofrecer interpretaciones que no corresponden exactamente con el texto, precisamente por olvidar el contexto cultural en que se sitúa. En absoluto estoy de acuerdo con el profesor Aranguren cuando rechaza entrar en la discusión del naturalismo de esta novela, alegando se trata de una cuestión academicista y sin importancia. Creo haberlo demostrado.

Aquí se ha intentado situar *La Regenta* en el contexto del natura-

lismo, como dato básico para su interpretación. Se señalaron aspectos históricos de incidencia en nuestro país y peculiaridades de asimilación. En el contraste de las teorías literarias de Zola y Clarín, parece seguirse que esta novela es una aplicación a la narrativa de estas concepciones, y mucho más estrictamente naturalista, en algunos aspectos, que la obra del propio Zola. A partir de esta situación contextual necesaria se ha ofrecido una interpretación de los diversos aspectos estructurales, temáticos e ideológicos de la obra, que se presenta además como un caso singular en nuestras letras.

En definitiva, creo que a través de la relación de *La Regenta* con el naturalismo se pone de relieve su valor, significación y originalidad —a veces en olvido.

DIEGO MARTINEZ TORRON

Almansa, 88  
MADRID-20

## MAX HENRIQUEZ UREÑA

### Cartas de un maestro

(A José María Chacón y Calvo)

(1915-1935, 1956-1965)

Nace Max Henríquez Ureña en Santo Domingo, República Dominicana, en 1885. Allí pasa sus primeros años y despierta a sus vocaciones artísticas y literarias. El hogar familiar lo propicia. En él adquiere su temprana y sólida formación. Su madre, la poetisa y educadora Salomé Ureña; su padre, el austero e idealista repúblico Francisco Henríquez y Carvajal, primero maestro y después médico; su tío, el insigne patriota Federico Henríquez y Carvajal, y sus hermanos, Francisco, el mayor, y Pedro, el destacado crítico y filólogo, son sus primeros maestros. En su libro *Hermano y maestro* (Ciudad Trujillo, 1950) explica Marx la enorme influencia que en él ejerció el sabio magisterio de su hermano Pedro. Comienzan sus balbuceos en las letras con poesías y articulillos de costumbre, humorísticos, en periodiquitos caseros, creados por él: *La Patria*, *El Faro Literario*, *El Siglo XX*, y con lecturas entre amigos en veladas infantiles. Pero circunstancias negativas turban la paz de Max Henríquez por esos años: la enfermedad y muerte de la madre; el traslado definitivo de la familia a Cabo Haitiano, por disidencias con el régimen de Ulises Heuseaux; la vuelta a la patria con el padre, que lucha contra la crisis económica, como ministro de Relaciones Exteriores, bajo el presidente Juan Isidro Jiménez, y los al poco tiempo frustrados anhelos de actividad intelectual, al desvanecerse la inicial obra de civilismo del nuevo régimen.

A los catorce años es ya Max, pese a la agitación creciente de su país, redactor y crítico teatral del diario dominicano *La Lucha*; colaborador con su hermano Francisco en la revista *El Ibis*, que éste funda; con Enrique Deschamp en la *Revista Literaria*, y director y fundador de otra titulada *El Ideal*. Poco después el padre decide enviar a Frank, Pedro y Max, para ampliar estudios, a Nueva York. Nuevas circunstancias adversas traen una crisis económica en la familia: el gobierno de Jiménez es derrocado y el padre pierde su posición y decide ir a Cuba en busca de otros horizontes. Es cuando se instala como médico en la capital de la provincia de Oriente. Los tres hijos, en cambio, permanecen en los Estados Unidos, y es Max el que más ayuda a sobrevivir tocando el piano en un cafetín.

En 1904, va Max Henríquez Ureña a Cuba a reunirse con su padre, tras una corta permanencia en Santo Domingo. Desde entonces comienza a vincularse a la vida cultural cubana; no se efectuará un hecho o fenómeno literario en la bella isla antillana sin su presencia y colaboración, salvo en cortos intervalos o ausencias (la primera por su viaje a México, llamado por Pedro, en 1907, donde colabora en *El Diario*; participa en la fundación de la famosa Sociedad de Conferencias, después Ateneo de la Juventud; es jefe de redacción de la *Gaceta de Guadalupe*; dirige la edición española de *The Monterrey News*, de Nuevo León, y da charlas y conferencias, hasta que la salud precaria le hace regresar a La Habana, en 1908). Por algo lo llamó Chacón y Calvo «ciudadano eminente de nuestra república literaria». Comienza fundando en Santiago la revista *Cuba Literaria* (1904-1905). Pedro, desde La Habana, es su consejero y co-director. Entre 1905 y 1914, en la capital habanera, intervendrá con brillantez y trascendencia en nuestra cultura. Allí entra en la redacción del diario *La Discusión* y de la revista semanal *El Figaro*, es miembro fundador de la Academia Nacional de Artes y Letras y crea y dirige, con Jesús Castellanos, la Sociedad de Conferencias (1910). Al morir éste lee el panegírico a su memoria y promueve la publicación de sus obras inéditas, que van precedidas de su estudio «Jesús Castellanos: su vida y su obra» (en *Jesús Castellanos. Colección póstuma*. La Habana: Academia Nacional de Artes y Letras, 1914-1916). De esta época data los inicios de la amistad de Henríquez Ureña con Chacón y Calvo, por pertenecer ambos a la prestigiosa Sociedad, cuyas realizaciones reseña Max en su opúsculo *La Sociedad de Conferencias de La Habana y su época*. Es también uno de los fundadores de la revista *Cuba Contemporánea* (1913) y, además, se hace abogado (1912) y doctor en Filosofía y Letras (1915).

Max Henríquez Ureña traslada su residencia a Santiago de Cuba en 1914, y comparte el bufete de abogado con las tareas literarias, la docencia y el periodismo. Ya había pronunciado conferencias en los debates del Colegio de Abogados de La Habana, de cuya Junta de Gobierno era diputado. En Santiago funda la Academia Domingo del Monte de estudios de Derecho. En esta época es Max, en esta ciudad, el máximo animador de actividades académicas y artísticas. Como tal dirige el *Diario de Cuba* y su hoja «Domingos literarios», preside el Ateneo (1914-1916) y su sección de Literatura (1916-1918) y llega a ser su primer vicepresidente. Son varios los trabajos del erudito dominicano en el citado Ateneo: como excelente musicólogo, diserta sobre Schumann, Chopin y Grieg en un ciclo que titula «Tres poetas de la música», en 1915; como crítico ponderado de las literaturas y de las artes plásticas, pronuncia una agilísima conferencia sobre Rodin,

enaltece la obra de José de Diego, comenta en esclarecedores ensayos sobre *Rodó y Rubén Darío* (La Habana, 1918) y *El ocaso del dogmatismo literario* (La Habana, 1919) y estrena el juguete cómico *La combinación diplomática*, obra de ambiente cubano, que publica en La Habana, en 1916. En la solemne recepción de homenaje a su llegada, en la Sociedad de Conferencias de Santiago, habla sobre el poeta cubano Diego Vicente Tejera. No pierde contacto con el Ateneo de La Habana, del que Chacón es miembro importante, y da viajes frecuentes a esta ciudad. Como Max era, además, músico (escribió un *Tratado elemental de música*) también provoca un movimiento de vida musical en Santiago.

A mediados de 1916, el padre de Max Henríquez fue llamado a la Presidencia de la República Dominicana. Su hijo le acompaña en el cargo de secretario del Tribunal Supremo. Vienen momentos de crisis por el desembarco de tropas de los Estados Unidos en territorio dominicano. Va con el padre a Washington para gestionar la desocupación. No logran hacerse oír y regresan a Cuba, pero vuelven, en 1919, con Pedro, don Federico, don Julio M. Cestero y otros, encabezando la «Comisión Nacionalista Dominicana». El problema político de su patria ocupará toda su atención por estos años. Recorre varios países de la América latina y de Europa dando conferencias; así, la que pronuncia, en 1922, en el Ateneo de Madrid: «Santo Domingo: su evolución histórica», y escribiendo artículos o folletos en pro del restablecimiento de la normalidad en Santo Domingo: *Los Estados Unidos y la República Dominicana* (1919) y *Los yanquis en Santo Domingo. La verdad de los hechos comprobada por datos y documentos oficiales* (Madrid, 1929), por citar algunos. Lo intenso de esta campaña determinó al fin el arreglo de los asuntos dominicanos; pero aunque su larga peregrinación le dio la oportunidad de enriquecerse espiritualmente y conocer a muchos intelectuales, su labor en otros aspectos quedó relegada. «En cuanto a mí—le dice a Chacón—, he sufrido una paralización de cinco años con la cuestión dominicana, que me ha consumido las mejores energías» (en carta del 5 de noviembre de 1921).

La vocación didáctica, que poseían todos los Henríquez Ureña, llenó gran parte de la vida de Max. Camila fue también una notable educadora, pero Pedro afirmó: «Entre nosotros, el maestro, el que mejor enseña es Max». En la enseñanza, éste se proyecta siempre con una postura ética y humanista. Ocupa, en 1917, la cátedra de Gramática y Literatura de la Escuela Normal de Oriente. Llega a ser su director en 1919, funda y organiza su biblioteca, confecciona un *Programa de Gramática Castellana* y publica una *Antología cubana de las escuelas*. En 1923 hace oposiciones a la cátedra de Literatura castella-

na de la Universidad de La Habana y las pierde. En este hecho pesó, injustamente, su extranjería. Vuelve a Santiago y edita sus *Discursos y conferencias* (1924), en dos volúmenes. «Es—le dice a Chacón—mi primer manifiesto después de la derrota. Es el resumen de mis actividades de hombre que quiere ser útil. Yo no sé si hay obra de escritor, pero creo que en esos volúmenes hay un alma» (en carta del 4 de octubre de 1923). No decae su entusiasmo, que vuelca ahora en la creación de una filial de la Sociedad de Folklore Cubano y en la dirección de la Institución Hispano-Cubana de Cultura y de la revista *Archipiélago* (1927), la memorable publicación. Su espíritu combativo le hace también militar en las lides políticas del país. Participa activamente en el «Movimiento de veteranos y patriotas», y cuando el «Grupo minorista», al que pertenece, decide, en 1927, lanzar el manifiesto que fija su posición ideológica, se adhiere a su declaración de principios en carta que ve la luz en la revista *Social*, de La Habana.

En los primeros años de la década de los treinta, las graves perturbaciones políticas de la lucha antimachadista provocan la clausura temporal de la Escuela Normal de Oriente. Muere el padre y el ilustre escritor se aparta de nuestro medio para ir a servir a su patria dominicana. En 1931, se incorpora a la vida oficial de su país, del que nunca es, en definitiva, un desarraigado. Desempeña primero la Superintendencia General de Enseñanza y después la Secretaría de Estado del Ministerio de Relaciones Exteriores (1931-1933). De inmediato, se inicia la etapa más fecunda de su quehacer diplomático. El Gobierno lo nombra (1934) ministro plenipotenciario en la Argentina. Con igual cargo va a Londres (1935-1941), a Portugal (1941), a México (1942), a Cuba (1943), a Brasil (1944) y de nuevo a la Argentina (1945). Con otras funciones completa su eficaz diplomacia: delegado de la Liga de las Naciones (1935-1940) y miembro del Consejo de la misma (1938-1941); miembro de la Comisión de Tutela de la ONU, en la que elaboró en buena parte el Estatuto de la Sociedad Internacional de Jerusalén.

A tan larga ejecutoria, hay que sumar las distintas conferencias y congresos internacionales, en los que el sabio humanista deja la impronta de su espíritu bondadoso y ecuménico y de su serena y equitativa actuación: Conferencia Monetaria y Económica Mundial, Londres, 1933; Conferencia Interamericana de Consolidación de la Paz, Buenos Aires, 1936; Octava Conferencia Internacional Americana, Lima, 1938, sobre la que escribe, *El continente de la esperanza: la solidaridad americana y la Conferencia de Lima* (Bruselas, 1938). En todos estos cargos y representaciones, Max Henríquez supo siempre eludir las intrigas políticas y actuar con carácter justiciero y conciliador. En cierto

momento aconseja a Chacón: «¿A qué mantener rencores viejos y enemistades? ¿Cuántas veces me he hallado yo en casos análogos y he preferido pasar sin ver hacia abajo, puestos los ojos en objetivos más altos?» (en carta del 12 de marzo de 1922).

Igualmente deja sentir, el hijo ilustre de las Antillas, su palabra vehemente y su don organizador en las academias a que pertenece: la ya citada de Artes y Letras de Cuba, las Dominicanas de la Historia y de la Lengua y las Argentina y Portuguesa de la Historia, y en más altas metas de enseñanza. En los años que preside la citada Comisión de la ONU, dicta cursos de verano en la Universidad de Yale (1947-1952) y más tarde en la de Berkeley, California, sobre poesía y novela modernistas, respectivamente, y en la Sociedad Lyceum de La Habana, sobre literatura inglesa, con información segura y precisa.

Max Henríquez Ureña, que en 1939 representa a su patria en la solemne coronación de Pío XII, ofrece sus credenciales como embajador de la República Dominicana ante la Santa Sede en julio de 1952. En la fecunda madurez de su vida llega el maestro de la cultura americana a la representación de su país en la sede del catolicismo. Estas fueron las palabras de Su Santidad al recibirle: «Vuestra excelencia, en su larga carrera universitaria, periodística y académica; en los muchos cargos oficiales que tan brillantemente ha desempeñado, entre los que recordamos con afecto singular aquel que le hizo estar presente a las primeras horas de nuestro Pontificado; en los largos estudios y horas de reflexiones que suponen sus doctas y abundantes publicaciones, habrá podido primero penetrar desde el punto de vista especulativo y luego comprobar en la práctica la veracidad de afirmación semejante (la de que solamente un sentido espiritual de la vida podrá ofrecer al mundo el bienestar y la paz)» (citado por Chacón y Calvo en «Nuevas de Max Henríquez Ureña, *Diario de la Marina*, Habana, agosto 6, 1952).

En 1953, va Max a La Habana como huésped de la Comisión Organizadora del Centenario de Martí. En ella ofrece muy sugestivos puntos de vista sobre la posición del poeta de *Versos sencillos* en el proceso del modernismo. En 1955 es nombrado profesor de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Católica de Santo Tomás de Villanueva de La Habana, mientras que Chacón lo era de Literatura Española. En el Ateneo de la capital cubana, del que es vocal desde 1956, vierte su cordial entusiasmo, de hondo acento personal, y la singular maestría de su oratoria académica. Sus conferencias sobre Guillermo Valencia, el poeta colombiano, y sobre José Antonio Ramos, el escritor cubano de tan firme personalidad, muerto prematuramente, tuvieron una extraordinaria resonancia.



Max Henríquez Ureña hace compatibles el periodismo, la diplomacia y el profesorado con una constante actividad magistral en las disciplinas literarias. Paralela a su obra de promotor de cultura corre la del escritor, donde se manifiesta el prosador variado y natural, erudito y polígrafo, cultivador al mismo tiempo de la crítica literaria y artística, el ensayismo histórico y didáctico, la novela y el cuento y la poesía lírica. Hay en este escritor un genuino creador de belleza, un maestro de la expresión poética. En tres excelentes libros recoge gran parte de sus versos: *Anforas* (Valladolid, 1914), *Fosforescencia* (Santiago de Cuba, 1929) y *Garra de luz* (La Habana, 1958). Su ejemplar traducción de *Los trofeos* (sonetos), de José María Heredia y Girard, el poeta cubano-francés, publicada en Santiago de Chile, en 1938, le consagran como traductor y prologador de alta calidad crítica, estética y lingüística. Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro atribuyen a su poesía «frescura espontánea y rasgos propios..., sobria elegancia..., modernidad en los metros y en el modo de tratar los temas» (en *La poesía moderna en Cuba*, Madrid, 1926, pág. 187).

Es el exegeta de *Los trofeos* uno de los críticos más avisados que han escrito entre muchos. Su libro sobre caracteres del teatro francés contemporáneo, sus conferencias sobre los maestros de la novela rusa o el teatro de Hauptmann, su sagaz monografía «El intercambio de influencias literarias entre España y América durante los últimos cincuenta años» (*Cuba Contemporánea*, La Habana, 1921), son buena prueba de ello. Se muestra sabio y tenaz en la búsqueda de elementos que esclarezcan el papel de Francia entre las naciones de América española en sus artículos «Las influencias francesas en la poesía hispanoamericana» y «Poetas cubanos de expresión francesa», publicados en la *Revista Iberoamericana* de noviembre 1940 y mayo 1941, respectivamente. En tanto, el historiador de las literaturas presta grandes servicios con sus *Tablas cronológicas de la literatura cubana* (Santiago de Cuba, 1929), *Panorama histórico de la literatura dominicana* (Río de Janeiro, 1945), *Breve historia del modernismo* (México, 1954) y *Panorama histórico de la literatura cubana* (Nueva York, 1963), en dos volúmenes.

Creador de caudalosa imaginación y depurado buen gusto es nuestro autor en sus narraciones históricas y costumbristas. Los *Cuentos insulares, 1912-1933* (Buenos Aires, 1947), ficciones ágiles y de grácil lectura, son cuadros históricos de la vida cubana de las tres primeras décadas de nuestro siglo. Circunscritos al escenario de su patria y al período histórico de los orígenes de la nacionalidad, son sus *Episodios dominicanos*. Comprenden: *La independencia efímera* (Pa-

rís, 1938), *La conspiración de los alcarrizos* (Lisboa, 1941) y *El arzobispo Valera* (Río de Janeiro, 1944). En ellos, lo histórico es lo esencial en la obra, que pide a la ficción tan sólo la luz y el calor necesarios para la vívida pintura del ambiente. Los retratos acusan, en ocasiones, líneas de aguafuertes. Los personajes y sucesos se nos ofrecen llenos de vida, sin que el esfuerzo investigador ni la pesadumbre erudita graviten un solo momento en la dignidad del estilo y la animación del relato.

Cuando deja Cuba, en 1960, va el consagrado maestro de profesor a la Universidad de Río Piedras en Puerto Rico, a la plaza vacante por la muerte de Juan Ramón Jiménez. Da viajes sucesivos a su tierra natal y dicta cursos y conferencias en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, casi siempre en verano. Y cuando, ya muy quebrantada la salud, decide, en 1966, la vuelta definitiva a la patria, se refugia de nuevo en la cátedra, esta vez de la Universidad Pedro Henríquez Ureña de Santo Domingo. Muere, como Pedro, en función de maestro. Bajaba las escaleras de su casa para ir a su clase diaria y sufre un síncope. Esto ocurre el 23 de enero de 1968. Tuvo funerales solemnes y despidió el duelo el presidente Balaguer. Está enterrado en el panteón familiar del cementerio municipal de Santo Domingo.

En la cultura de nuestra América, Max Henríquez Ureña es uno de los nombres de jerarquía continental. Su noble vida y fecunda obra ejercen una influencia viva y creadora en las modernas generaciones. De esta suerte realiza el literato antillano una empresa de alto rango intelectual y de valor permanente en las letras americanas.

Las cartas aquí publicadas son veintiséis en total. Proceden de los archivos privados de José María Chacón y Calvo y de Max Henríquez Ureña, respectivamente. Veintidós de ellas las escribe el maestro dominicano desde diferentes ciudades y en diversas fechas: desde Santiago de Cuba, capital de la provincia de Oriente, en Cuba (marzo de 1915 a diciembre de 1919 y marzo de 1923 a febrero de 1929); desde París (noviembre de 1921 a marzo de 1922), y desde Buenos Aires (diciembre de 1934 a marzo de 1935). Viene luego un lapso de casi veinte años, tras el que se reanuda su correspondencia con las epístolas fechadas en California (agosto de 1955) y en La Habana (octubre de 1955; abril, mayo y julio de 1956, y junio de 1957).

La amistad entre Max Henríquez y Chacón y Calvo nunca se interrumpe, por lo que suponemos que las cartas de este período, que hoy constituyen una laguna en nuestro epistolario, se encuentren entre los papeles que dejó al morir en su casa de La Habana el notable hispanista cubano. Las cuatro cartas posteriores a las últimas de Max Hen-

riqueza a José María Chacón, son las que este último escribe a Max desde La Habana entre julio de 1962 a junio de 1965, cincuenta años después de iniciada la correspondencia entre ambos. Esperamos que estos textos arrojen luz sobre la vida y la obra de los dos hombres de letras del mundo hispánico.

ZENAIDA GUTIERREZ-VEGA

Hunter College  
220 East, 63rd Street  
NEW YORK, N.Y. 10021 (USA)

## TEXTOS

*Santiago de Cuba, 2 de marzo de 1915*

*Sr. Dr. José María Chacón y Calvo*  
*La Habana*

*Mi querido amigo:*

*He recibido sus tarjetas y la invitación de las conferencias. El programa me parece de sumo interés. Supongo que habrán comenzado con mucho éxito<sup>1</sup>.*

*Voy a buscar las listas que tenía de personas que solían concurrir a las conferencias. Las direcciones, muchas de ellas, deben de estar mal, pero de algo puede servirle. Se las enviaré, bien sea con esta carta o bien mañana, bajo otro sobre. La guía de teléfono puede ayudarlo a muchas rectificaciones.*

*Me pregunta usted si creo que encaja en su conferencia una divagación sobre el método histórico comparado, que es el que usted seguirá en ella. Ignoro la forma en que lo plantea, pero nunca resulta el decir: «yo voy a hacer esto», «pasemos ahora a esto otro», etc. Ahora, aparte de eso, no sólo es mucho dedicar catorce cuartillas (un cuarto de hora acaso) a un tema que no es el de la conferencia, y que por sí solo justifica o merece, a su vez, una conferencia especial. Las confe-*

<sup>1</sup> Se trata del ciclo de conferencias organizado por el Ateneo de La Habana en ocasión del tricentenario de la muerte de Miguel de Cervantes Saavedra. La conferencia de José María Chacón y Calvo (1892-1969), «Cervantes y el romancero», pronunciada el 10 de diciembre de 1916, se publicó en *El Figaro*, La Habana, XXXII, 28 (1916), 770; *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, La Habana, XXIV, 1 (enero-febrero 1917); *Revista Cubana*, La Habana, XXII (enero-diciembre 1917), 83-120; tirada aparte, La Habana: Imprenta «El Siglo XX», 1917, 36 págs., y en sus *Ensayos de Literatura Española*, Madrid: Editorial Hernando, 1928, 11-94.

*rencias son algo concreto y limitado: salirse del tema es robar a éste una parte de lo que le pertenece. En un libro, y aun en un trabajo de revista, puede el escritor tratar otras cuestiones útiles al fin que persigue, siempre que no se extienda sobre ellas más que sobre el tema principal, pero en una conferencia no es posible.*

*De negocios le escribiré otro día.*

*Muy suyo,*

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

*Santiago de Cuba, 19 de mayo de 1917*

*Sr. Dr. José María Chacón y Calvo*

*La Habana*

*Mi querido amigo:*

*¿Cómo puede usted creer que yo le haya olvidado? Pasé por La Habana como relámpago, en el mes de enero. No tuve tiempo de buscarle. Me apremiaba llegar cuanto antes a Santiago de Cuba, y los pocos días que estuve en La Habana los consagré a resolver la cuestión de mi nombramiento para la cátedra de Literatura de la Normal de Oriente. Este se hizo con carácter interino, porque las oposiciones no se podían convocar en seguida. Ardo en deseos de que se llame a oposiciones, porque no me gusta ninguna situación provisional<sup>2</sup>.*

*Lamento que su carta me llegara hace dos días, y que por eso, ni por telégrafo ni por carta, pudiera adherirme yo oportunamente, ni adherirse el Ateneo, al merecido homenaje tributado a Alfonso Hernández Catá, a quien tanto quiero y admiro<sup>3</sup>. Usted, sin duda, no tuvo en cuenta la escasez y lentitud de comunicaciones de aquí a La Habana. No hay tren, como usted sabe. Sólo hay vapores, y éstos vienen abarrotados de carga para varios puertos, en los cuales hacen escalas. Unos tardan cuatro o cinco días en llegar, otros tardan hasta diez y doce. Quizá dentro de quince días se restablezca el servicio de trenes. Esa es la razón de que su carta me llegara después de la fiesta del 13, a pesar de haber sido echada al correo el día 9 ó 10. Escribo a Catá explicándoselo. De todos modos, no hay nada perdido. El Ateneo de*

<sup>2</sup> Max Henríquez Ureña fue catedrático de Literatura y director de la Escuela Normal de Santiago de Cuba en la provincia de Oriente desde 1917.

<sup>3</sup> Alfonso Hernández Catá (1885-1940). El referido homenaje al talentoso escritor cubano se realizó el 13 de mayo de 1917 en los salones del Ateneo de La Habana.

*Santiago*<sup>4</sup> celebrará en breve un acto que redunde en honor y prestigio de Catá. Es un homenaje tardío quizá, pero espontáneo y sincero. Se representará un boceto de comedia de Catá, se recitarán versos suyos y se le recordará con admiración y cariño.

Recibí su conferencia sobre Cervantes. El tema, si bien no pasa de curiosidad literaria interesante, es original, es de usted, y no es poca cosa apuntar alguna observación nueva en materia tan explotada como es Cervantes. Además, el estilo indica un progreso en la expresión, principalmente en la primera parte de su trabajo. No sólo hay progreso en cuanto a la elegancia de la forma—aspecto en el cual nunca se exagera el afán de perfección—, sino también en cuanto a la personalidad de la frase es «más de usted». En sus primeros trabajos recordaba usted demasiado la pompa declamatoria, pero armoniosa, de Menéndez Pelayo<sup>5</sup>. Hoy se advierte más independencia.

Vea usted cómo—errado o no mi criterio—siempre le leo con interés y detenimiento y, sobre todo, con afecto. Me alegraré de que se inicie una aproximación fraternal entre usted y «Cuba Contemporánea»<sup>6</sup>. Usted debe y puede estar a nuestro lado. El tiempo limará asperezas, si las hay: Pongamos buena voluntad en ello.

Otra cosa: envíeme un folleto de usted sobre Heredia (conferencia)<sup>7</sup>. No encuentro el que usted me mandó. Cuando se viaja y se pasan tribulaciones, la biblioteca sufre algo. Pero no quiero que falte su libro.

Adiós. Escribame pronto.

Su afmo.,

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

<sup>4</sup> El Ateneo de Santiago de Cuba se fundó en 1914. Max Henríquez contribuyó a la fundación de ese centro cultural y fue, de 1914 a 1916, su director, de 1916 a 1918 presidente de su Sección de Literatura y después primer vicepresidente a partir de 1918. La labor que en él realizó la explica el mismo Henríquez Ureña en los dos volúmenes de memorias que publicó de las actividades de la institución y que tituló *Ateneo de Santiago de Cuba... Memoria presentada por el director y trabajos de la institución durante los años 1914-15, 1915-18*, La Habana: Imprenta de Aurelio Miranda, 1916, 2 vols. Estas memorias recogen los siguientes trabajos de Max: «Schumann» (conferencia pronunciada el 28 de septiembre de 1914, en la velada inaugural de los trabajos del Ateneo), vol. I, 33-84; *La combinación diplomática*, juguete cómico (estrenado en el teatro Oriente la noche del 13 de abril de 1915 por la Sección de Declamación del Ateneo de Santiago de Cuba), volumen I, 151-185; «En honor de José de Diego», discurso, vol. I, 27-40; «Voto de gratitud», discurso pronunciado en la velada celebrada por el Ateneo de Santiago de Cuba el 5 de febrero de 1917 en su honor, a su regreso de la República Dominicana, vol. II.

<sup>5</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912). El insigne polígrafo fue, entre los escritores españoles, el maestro más admirado y querido para Chacón y Calvo. Así se explica su influencia en los escritos iniciales del erudito cubano que advierte Max Henríquez.

<sup>6</sup> *Cuba Contemporánea*, revista mensual, Habana, Cuba, 1913-1927.

<sup>7</sup> JOSÉ MARÍA CHACÓN Y CALVO: «José María Heredia», *Cuba Contemporánea*, La Habana, VIII (junio-julio 1915), 154-163 y 259-287. Conferencia dada en la Sociedad de Conferencias en el Ateneo de La Habana el 11 de abril de 1915. Separata, La Habana: Imprenta «El Siglo XX», 1915, 44 páginas. Aparece también recogido en sus *Ensayos heredianos* (Ensayo cubano, 5), La Habana: Editorial Trópico, 1939.

Max Henríquez Ureña  
Corona Alta, 2

Santiago de Cuba, 24 de noviembre de 1917

Sr. Dr. José María Chacón y Calvo

La Habana

*Mi querido amigo:*

*Sean de aliento mis palabras, aunque no creo que usted lo necesite. He estado impaciente varios días esperando la llegada del doctor Marcer<sup>8</sup>. Aquí no se sabía nada del resultado de las oposiciones<sup>9</sup>. Al fin, él llegó ayer y me informa de lo que hubo. Creo que usted sabrá de los pormenores de que el doctor Aragón<sup>10</sup> y el doctor Montori<sup>11</sup> votaron por Eligio<sup>12</sup>, y Camps<sup>13</sup> y Rodríguez García<sup>14</sup> votaron por Remos<sup>15</sup>. Marcer, último en votar, debía decidirse por uno u otro, y los argumentos de Rodríguez García en favor de Remos pudieron más en su ánimo que los de Aragón en favor de Eligio. Lo que sorprende es saber que sin que el expediente de usted pesara en nada, el nombre de usted fue descartado desde el primer momento de la discusión y ninguna sugestión en sentido favorable a usted pudo prosperar un momento. Las razones de Rodríguez García en favor de Remos, acogidas calurosamente por Camps, fueron las siguientes: ha elegido un tema de gramática y otro de literatura; en cambio, los otros opositores han temido a la gramática, que es la verdadera asignatura en un Instituto, porque es indispensable. Ha tratado bien el tema de gramática. Ha demostrado facilidad de palabra y condiciones didácticas en el tema oral de literatura. Tiene expediente de profesorado: en el Colegio In-*

<sup>8</sup> Posiblemente el doctor Marcer era profesor de la Cátedra de Español del Instituto Provincial de Oriente en Santiago de Cuba.

<sup>9</sup> Se refiere a las oposiciones a la Cátedra de Literatura Española en el Instituto Provincial de La Habana. Chacón y Calvo las perdió. Las ganó su opositor Juan J. Remos (1896-1969). «A la postre —nos dijo Chacón— fue un gran bien para mí, pero me sentí entonces abrumado.»

<sup>10</sup> Gustavo Aragón era profesor de Lógica y Cívica del Instituto Provincial de La Habana, del que fue su director años más tarde.

<sup>11</sup> Arturo Montori (1878-1932), novelista cubano. Escribió, dentro de la línea realista y naturalista, su única novela, *El tormento de vivir*, en 1923.

<sup>12</sup> Antonio María Eligio de la Puente, biógrafo cubano contemporáneo.

<sup>13</sup> Quizá se refiere al doctor Pedro Camps, sobresaliente profesor, gramático y erudito de la provincia de Las Villas en Cuba.

<sup>14</sup> José A. Rodríguez García (1864-1934), erudito cubano que fue profesor de Gramática y Literatura en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana. Autor de importantes obras de gramática, lexicografía y crítica literaria.

<sup>15</sup> Se refiere al doctor Juan José Remos y Rubio. Insigne historiador y ensayista de las culturas cubana y española, profesor de larga ejecutoria, diplomático destacado, autor de numerosas obras de texto y mentor de varias generaciones en Cuba. Fue ministro de Estado de Defensa y de Educación en Cuba y embajador en España y ante la UNESCO. Murió en Miami exiliado del régimen de Castro.

*glés ha preparado muchos alumnos para el bachillerato en esas mismas asignaturas, y todos han alcanzado sobresaliente en el Instituto*<sup>16</sup>. Los demás sólo han hablado de literatura histórica y no han demostrado poseer condiciones de expresión adecuadas para dar un buen resultado en la enseñanza.

*Todo esto se lo digo bajo absoluta reserva. Usted sabe que una cosa son los jurados puertas adentro y otra cosa son puertas afuera.*

*Creo que a usted no debe preocuparle el percance, sobre todo si se tiene en cuenta el estado fisiológico en que usted se encontraba ese día. Casi valía más, si usted se veía en esas condiciones de excitación nerviosa y febril, no haber concurrido el segundo día. Pero de todos modos, esto no es una derrota. Es un mero accidente. La publicación de un libro sólido, que tenga la resonancia que los trabajos de usted merecen, repara fácilmente el mal efecto que, entre los que no le conocen o no lo quieren bien, haya podido causar este asunto de tan secundaria importancia. Creo conveniente que usted lo haga así, y que se hagan conocer las opiniones, públicas y privadas, de la crítica europea y de la «de altura» hispanoamericana, que se ocupen del libro.*

*Le envío el recibo de la Secretaría de Estado. Sabe lo mucho que lo quiere y admira, su afmo.,*

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

*Max Henríquez Ureña  
Abogado  
Corona Alta, 2*

*Santiago de Cuba, 7 de enero de 1918*

*Sr. Dr. José María Chacón y Calvo  
La Habana*

*Mi querido amigo:*

*Mucho placer me ha causado su última carta, porque revela brioso estado de ánimo y muchos proyectos agradables para un inmediato porvenir. Pienso que el viaje a España le será a usted utilísimo*<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Alude al Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de La Habana, creado en los inicios de la República.

<sup>17</sup> El viaje a España lo realiza Chacón y Calvo en el verano de 1918. Desembarcó en Santa Cruz de Tenerife, pasó unos días en Barcelona, siguió viaje a Zaragoza y llegó a Madrid el 23 de junio. Nombrado para el Servicio Exterior de la República, iba como canciller agregado de la Legación de Cuba en Madrid. A los cuatro meses ascendió a segundo secretario.

*Su artículo «Una vieja ciudad»<sup>18</sup> me gustó muchísimo y lo hice reproducir en «Diario de Cuba»<sup>19</sup> hace ya diez o doce días. Supongo que usted recibiría el número en que se publicó, porque he dado orden de que le remitan el periódico todos los días. Me extraña que sólo haya recibido dos ejemplares cuando escribió su carta, pero supongo que ya le llegará con entera regularidad.*

*Los artículos firmados «Guarina» son, efectivamente, de mi señora. Ella se ha hecho cargo de la sección femenina, aunque dándole cierta amplitud, en lo posible<sup>20</sup>.*

*Deseo mucho verle antes de su partida. Creo que en mayo iré por La Habana. ¿Estará usted todavía allí?*

*Quiero obtener de usted una contribución para el «Diario de Cuba». Desearía en cada domingo literario, que ahora voy a atender con algún cuidado, porque hasta ahora todo lo hemos venido haciendo a la carrera, publicar una de las cien mejores poesías elegidas por usted. Para ello necesitaría autorizar la serie con el nombre de usted, y publicar las notas biográficas que usted haya hecho. En esta forma, que tardará en dar a conocer íntegramente la colección casi dos años, no creo que se mermen en nada los derechos de la Academia, aparte de que creo que por la forma en que se dio a usted el premio, usted no quedó obligado a nada y la Academia sí<sup>21</sup>.*

*Puede usted mandarme las primeras notas biográficas (cuatro, por lo menos, para el primer mes) e indicarme los títulos de las poesías y el lugar en que está la versión o lección más atendible. Pudiera ser que de poetas como Rubalcava<sup>22</sup> no tuviera yo copia de la poesía elegida, y en ese caso, por ser uno de los primeros, convendría que me la mandase, pero para los demás bastará la lista de los títulos, que si me falta alguna, ya se lo avisaré con tiempo.*

*Voy a darle una molestia más, de las muchas que ya le he dado:*

<sup>18</sup> Habla del ensayo de Chacón y Calvo, sobre Santa María del Rosario, titulado «Una vieja ciudad». Apareció en la revista *Raza Española*, Madrid, 1, 3 (marzo 1919), 65, y en el libro del propio Chacón *Ensayos sentimentales* (Biblioteca Repertorio Americano), San José de Costa Rica, A. C.: Editorial J. García Monge, 1923, págs. 13-26, con el título «Santa María del Rosario».

<sup>19</sup> El *Diario de Cuba* fue fundado en 1917 por Eduardo Abril Amores en Santiago de Cuba, capital de la provincia de Oriente en Cuba.

<sup>20</sup> La mujer de Max Henríquez Ureña era Guarina Lora (muere en 1972). Era hija del general Saturnino Lora, quien, con su hermano Mariano, dio el Grito de Baire por la Independencia de Cuba, en Baire, provincia de Oriente, en 1895. La familia Lora era de Santiago de Cuba, donde hoy un hospital, una escuela y hasta una carretera llevan el nombre de Saturnino Lora en homenaje a su memoria de tan alta significación patriótica. El matrimonio Henríquez-Lora tuvo dos hijos, Hernán y Leonardo. Los dos se han dedicado a los negocios. Hernán vive hoy en Coral Gable, Miami, Florida, y Leonardo desde hace muchos años vive en México, D.F., aunque pasa largas temporadas en Santo Domingo, República Dominicana.

<sup>21</sup> Se refiere a la Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana. Fundada por Decreto del 31 de octubre de 1910, siendo presidente de la República José Miguel Gómez.

<sup>22</sup> Se refiere al poeta cubano Manuel de Justo Rubalcava (1769-1805).



*bágame legalizar en la Secretaría de Estado el poder que le adjunto con esta carta.*

*Suyo afmo.,*

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

*Max Henríquez Ureña*

*Abogado*

*Corona Alta, 2*

*Santiago de Cuba, 7 de abril de 1918*

*Sr. Dr. José María Chacón y Calvo*  
*La Habana*

*Mi querido amigo:*

*Algo he tardado en contestar su última carta, pero antes le he mandado, en paquete especial, dos números del Diario de Cuba con su artículo «Una vieja ciudad». Creo que lo habrá recibido. Mi silencio obedece al excesivo tiempo que me embargaba el periódico, con perjuicio de mi bufete y de mis labores literarias. He tenido que abandonarlo por esa causa, con gran sentimiento mío, pero no era posible seguir en esa lucha, en que hasta la salud podía padecer.*

*Estoy preparando el trabajo que me pidió Foulché-Delbosc<sup>23</sup> sobre «la literatura cubana». Mucho le agradeceré las indicaciones que tenga a bien hacerme, sobre todo respecto de orígenes y de literatura colonial. Si usted me consiguiera un nuevo pasaje del «Poema» de Balboa<sup>24</sup>, sería muy interesante y se lo agradecería mucho; no quisiera limitarme a lo citado por Echeverría<sup>25</sup>. También me interesaría copia de los sonetos hasta ahora no publicados que preceden al «Poema», y un motete que se conserva en la Historia de Morell<sup>26</sup>. Desde luego,*

<sup>23</sup> Alude a Raymond Foulché-Delbosc (1864-1929), el crítico francés, especializado en literaturas hispánicas.

<sup>24</sup> SILVESTRE DE BALBOA TROYA Y QUESADA (1564-1644): *Espejo de paciencia* (1608). Este se conservó de una manera curiosa al incluirlo como un verdadero episodio el obispo Morell de Santa Cruz en su *Historia de Cuba y su Catedral* por relatar, de manera fidedigna, el secuestro del obispo Fr. Juan de las Cabezas y Altamirano. Felipe Pichardo Moya hizo una edición del *Espejo de paciencia* (cuadernos de cultura, quinta serie, 4, 19), La Habana, Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, 1942, que Chacón y Calvo comentó en *Revista Cubana*, La Habana, XVII, 2 (enero-marzo 1943), 119-122.

<sup>25</sup> Alude al escritor cubano José Antonio Echeverría, quien fue el primero en publicar fragmentos con notas y comentarios del *Espejo de paciencia* en su periódico *El Plantel*, de La Habana, número 38, 1938. Estos se reprodujeron en la *Revista de la Biblioteca Nacional de La Habana*, tomo III (junio 3, 1910).

<sup>26</sup> Pedro Agustín Morell de Santa Cruz (1694-1768), dominicano de nacimiento. Fue obispo de Santiago de Cuba, donde murió. Escribió su *Historia de la Isla y Catedral de Cuba* en 1760. Esta permaneció inédita hasta que la publicó, en 1929, la Academia de la Historia de Cuba. Dejó

yo citaría la fuente y consignaría que a usted debo esos datos. Me parece que para Foulché sería interesante publicar por primera vez el «Poema», si usted quisiera prepararlo con introducción y notas críticas, según me dijo. Si usted quiere enviarle mi trabajo, le puedo indicar esto a Foulché, que estoy casi seguro que lo acogerá con sumo agrado. Indíqueme también si puedo ofrecerle a Foulché algún otro trabajo de erudición de usted. Ellos, si el autor lo pide, hacen tirada aparte o pagan a peso la página.

¿Qué hay de su viaje? ¿Lo sigue preparando para este verano? No deje de avisarme oportunamente su partida. Yo hasta ahora he pensado ir en mayo a La Habana, pero quizá si lo retarde hasta septiembre.

Pedro me encarga que, entre los libros que tenía Camila<sup>27</sup>, busque el del Conde de la Viñaza<sup>28</sup> y se lo devuelva a usted. Me ocuparé de ese particular; pero como el libro es tan voluminoso, si usted no se va en seguida aguardaré una oportunidad segura para, si posible fuere, llevarlo yo mismo.

Mándeme la página de Alfonso Reyes sobre Rodó<sup>29</sup>. Aquí haremos algo en el primer aniversario, y deseo que esa página se lea en dicho acto, donde por fin pronunciaré mi conferencia<sup>30</sup>. Le ruego que haga pronto el envío.

Adiós. Soy siempre su afmo. e invariable,

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

P.S.—¿Me podría usted indicar, bajo reserva, cuáles son las 100 poesías escogidas por usted como mejores?<sup>31</sup>

también una *Relación histórica de los primitivos obispos y gobernadores de Cuba*, La Habana: Memorias de la Sociedad Patriótica, 1841.

<sup>27</sup> Se refiere a la profesora y escritora dominicana Camila Henríquez Ureña. Camila era la única hermana que tenía Max. Enseñó Lengua y Literaturas Hispánicas en diversas universidades de Cuba y Norteamérica. Desempeñó cargos técnicos de importancia en el Fondo de Cultura Económica de México, en la UNESCO y en el Ministerio de Educación y la Casa de las Américas en Cuba, donde tuvo una larga permanencia. A su muerte, ocurrida en Santo Domingo recientemente, era profesora de la Escuela de Letras y de Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Habana. Sus libros y numerosos artículos de crítica literaria son, por lo valiosos, dignos exponentes de la tradición familiar.

<sup>28</sup> Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la Viñaza (1862-1933): Diplomático y literato español. Fue Grande de España y perteneció a la Academia de la Lengua (1895) y de la Historia (1904) de Madrid y a otras corporaciones españolas. El libro aludido puede ser uno de los siguientes: *Bibliografía española de las lenguas indígenas de América*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1892, 427 págs.; *Bibliografía de refraneros antiguos* (Biblioteca histórica de la filología castellana), Madrid, 1893; *Adiciones al diccionario de don J. A. Cea Bermúdez*, Madrid, 1889-1894, 4 vols.; *La poesía satírico-política*, Madrid, 1895, 112 págs.

<sup>29</sup> La conferencia de Alfonso Reyes (1889-1959) sobre el escritor uruguayo José Enrique Rodó (1872-1917) fue «Rodó (una página a mis amigos cubanos)», *La Unión Hispanoamericana*, Madrid (junio 11, 1917); *El Figaro*, XXV, 25 (junio 30, 1918), 735; *Obras completas de ALFONSO REYES*, México: Fondo de Cultura Económica, 1955-1969, III, 134-137.

<sup>30</sup> La conferencia citada de Max Henríquez Ureña fue parte de su estudio *Rodó y Rubén Darío*, La Habana: Sociedad Editorial Cuba Contemporánea, 1918, 152 págs.

<sup>31</sup> JOSÉ MARÍA CHACÓN Y CALVO: *Las cien mejores poesías cubanas* (Biblioteca literaria de autores españoles y extranjeros, V), Madrid: Editorial Reus, S. A., 1922, 315 págs.

Santiago de Cuba, 11 de diciembre de 1919

Sr. Dr. José María Chacón y Calvo  
Madrid

*Mi querido amigo:*

Recibí su «Hermanito menor»<sup>32</sup>, que he leído con deleite. No había usted revelado hasta ahora ese fondo emotivo que hay en usted. Es un hallazgo.

No le escribía hace meses porque estaba ausente, en los Estados Unidos<sup>33</sup>. Como Pedro debe estar ya en Madrid, y acaso en Pardiñas, 32, él le habrá contado de ese viaje<sup>34</sup>.

Hace días remití un ejemplar de mi libro Los Estados Unidos y la República Dominicana<sup>35</sup>. Supongo que lo habrá recibido, lo mismo que Alfonso.

Tengo que ser breve, porque me abruma las ocupaciones. Ya deseo dejar la Dirección de esta Escuela. A fines de este mes tenemos aquí Congreso Pedagógico de Normalistas. Va a estar animado.

Suyo afmo. invariable,

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

París, 5 de noviembre de 1921

Sr. Dr. José María Chacón y Calvo  
Madrid

*Mi querido amigo:*

Comienzo por pedirle excusas: usted no quiere que le escriban en máquina, y yo «casi» no sé escribir a mano. Sufro alguna contrariedad cuando, por tratarse de escribir a persona que no sea de confianza absoluta, me veo obligado, como cuestión de etiqueta, a escribir con pluma. Lo hago lenta y confusamente. En suma: ya es un hábito tan

<sup>32</sup> JOSÉ MARÍA CHACÓN Y CALVO: *Hermanito menor*. Dibujos de Ramón Estalella. San José de Costa Rica, C. A.: García Monge y Cía. Editores, Impr. y Librería Alsina, 1919, 66 págs. + 1 de índice.

<sup>33</sup> Este viaje de Max a los Estados Unidos obedeció a motivos políticos. Fue acompañando a su padre en las gestiones para lograr la desocupación de las tropas norteamericanas del territorio dominicano.

<sup>34</sup> Pedro Henríquez Ureña, el hermano de Max, fue a Madrid en 1919 para continuar sus trabajos de investigación en el Centro de Estudios Históricos. Permaneció allí un año, de septiembre de 1919 al mismo mes de 1920.

<sup>35</sup> Max Henríquez Ureña. *Los Estados Unidos y la República Dominicana*. La verdad de los hechos comprobados por datos y documentos oficiales. La Habana: Imprenta «El Siglo XX», 1919, 206 págs.

*arraigado el de la máquina, que siempre viajo con ella. Pero al cabo, ya usted sabe que yo mismo soy quien la maneja, y que en la presión de las teclas pongo tanta personalidad como en la presión del portaplumas... Podría extenderse el estudio ilusorio de la grafología, con más acierto que a la letra escrita, a la letra de máquina. No sonría. Conozco quién ha escrito una carta; lo sé, sin leerla y sin ver la firma, si es de persona de quien leo frecuentemente cartas hechas a máquina. Hay un conjunto de pequeños detalles que revelan la personalidad, pero el más importante es el de la uniformidad de la presión sobre ciertas letras en relación con otras.*

*Bueno. Me veo precisado a no detenerme en detalles más propios para una charla de café, y esas charlas las tendremos en breve cuando usted venga a París. El tono que usted emplea al hablarme de París me hace pensar en que no lo conoce. ¿Es posible? ¿Ha estado usted tan cerca por varios años y no se ha decidido? Habla usted de seguir a Italia en tono de duda, y yo me apresuro a decirle: ¡No vacile más y aproveche bien sus tres meses de licencia! ¡Quién como usted! Y como yo, después de mi breve recorrido por Alemania, Austria y Bélgica, tengo la necesidad de ir a Italia, entre diciembre y enero, paso a hacerle una proposición: Haga su viaje a Simancas<sup>36</sup>, si no puede dejarlo para luego, y una vez que termine en Simancas, venga a París, pero piense que debe estar algo más de una semana. París requiere y, sobre todo, merece más. Usted, después que esté aquí, no podrá irse a los siete días. Y le habla a usted el hombre que menos se ha deslumbrado en París. Es una ciudad envejecida, y en ella faltan muchas cosas. No hablo sólo de confort, del cual un intelectual puede pasar a cambio de otras cosas. Hablo de lagunas de otro orden: por ejemplo, las bibliotecas no tienen una buena organización. Para trabajos de erudición son punto menos que inútiles, por lo menos si hay que hacer investigaciones bibliográficas, pues la catalogación es deficientísima o no existe. ¡Qué diferencia con la maravillosa catalogación de los Estados Unidos y de Alemania! Pero no obstante estas salvedades, que le hago para que usted aprecie que no estoy ebrio de boulevard ni deslumbrado por lo que es bello, pero no único, entiendo que París encierra muchas cosas excepcionales, y que para un hombre como usted se hace imposible visitarlo en sólo siete días. De todos modos, veo que usted pasará aquí poco tiempo y yo me brindo para hacérselo aprovechar, porque tengo la inmodestia de declarar que en cuatro meses he llegado a conocer a París como no lo conocen muchos que viven aquí hace*

<sup>36</sup> Simancas, municipio de la provincia de Valladolid de la Villa de su nombre. Su importancia deriva del Archivo General del Reino, instalado en el antiguo castillo o alcázar de la población. Quedó creado por Cédula dada en Madrid el 5 de mayo de 1545, firmada por Carlos V. En este archivo realizó José María Chacón y Calvo gran parte de sus investigaciones históricas.

años. Segunda parte de la proposición: *Vámonos a Italia una vez que usted estime que ya es hora de abandonar a París. Pedro me repite en todas sus cartas: no dejes de ir a Italia, y aunque los tafetanes económicos, parodiando el refrán, le vienen muy cortos a mi magdalena, no puedo, en modo alguno, desoír su consejo. Si usted tiene que hacer el mismo viaje, ¿por qué no lo hacemos juntos? Yo he tenido que estudiar las combinaciones más económicas de viajes en toda Europa, y en este viaje, que hice con Laura<sup>37</sup>, Roig<sup>38</sup> y Loveira<sup>39</sup>, he llegado a adquirir, como todos ellos, una experiencia utilísima. Me he convencido de que en Europa se puede viajar con dos pesetas, como vulgarmente se dice. La cuestión es no hacer de un tirón viajes largos, sino tener bien trazado el itinerario de una ciudad a otra, de día y en segunda, trayecto de pocas horas. No conozco a Italia, pero Alfonso le informará si allí, como a mí me lo parece, esa combinación no sólo es fácil, sino necesaria si uno quiere aprovechar su tiempo.*

Piense, pues, en el asunto. Venga a París, cuanto antes mejor, y esté el tiempo que le sea posible, pues ya comprendo que si usted tiene el tiempo muy medido, éste no se puede estirar a capricho. En todo caso, siempre tendrá usted de París una visión fulgurante y rápida, pero bastante exacta, pues con un programa muy ceñido se pueden hacer muchas cosas, aun en siete días, escogiéndolas bien. Mi casa es muy estrecha y por eso no se la ofrezco, pero si usted me avisa puedo gestionarle para fecha fija alojamiento que no sea malo y no cueste caro; pero me convendría saber, en francos, lo que más o menos desearía usted pagar, y vería el modo de que usted se instalara cerca de donde vivo. El alojamiento aquí hay que tomarlo sin comida, porque ésta es infame, pero hay restaurantes donde se paga poco y se come admirablemente.

Me alegro lo que me dice de sus libros en preparación. Yo sigo con interés las manifestaciones actuales de su pensamiento, pero lamentaría que usted dejase por completo los estudios de erudición, para los cuales tiene aptitudes singulares. Hablaremos de todo eso cuando usted venga, pues si empezara a explicarle mis razones en detalle esta carta no se acabaría.

En cuanto a mí, he sufrido una paralización de cinco años con la

<sup>37</sup> No hemos podido identificar quién era Laura. Quizá se tratara de algún familiar de Roig o de Loveira.

<sup>38</sup> Alude al periodista, internacionalista, historiador y abogado cubano Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964). Estuvo a cargo de la Oficina del Historiador de La Habana, donde realizó copiosas publicaciones. Fue animador de no pocas instituciones de cultura en Cuba. Tuvo papel importante en el «Grupo Minorista». Su abundante bibliografía, especialmente en cuestiones jurídicas, cuenta con obras importantísimas.

<sup>39</sup> Carlos Loveira (1882-1928). El más fecundo de los novelistas sociales cubanos. Fue, además, un activo periodista. Escribió multitud de artículos en periódicos de todo el continente americano. Como empleado de la Secretaría de Trabajo representó a Cuba en diversos congresos internacionales.

*cuestión dominicana, que me ha consumido las mejores energías*<sup>40</sup>. He trabajado muy poco de 1916 acá. Pero en el viaje a Suramérica volví a hacer versos, menos malos que los de Anforas<sup>41</sup>; he seguido la traducción de Los Trofeos<sup>42</sup>, que ya estoy concluyendo, y me deja satisfecho, y llevo por la mitad el breve, pero por lo visto interminable trabajo de «Literatura Cubana», que me pidió Foulché-Delbosc para la Hispanique<sup>43</sup>, y para el cual me facilitó usted fragmentos inéditos del «Poema» de Balboa pronto hará cuatro años. Lo que tengo hecho, que es la parte más difícil (siglos XVI a XVIII), me parece que vale por el aporte de investigaciones nuevas y depuración de datos erróneos. No sé si Pedro, a quien encargué me comprobara dos datos (uno de los cuales, aunque aclarado, hubiera deseado tener más completo porque se trataba de que me copiaran una carta en la colección Muñoz<sup>44</sup> y, según informes, no aparecía el tomo que yo mencionaba, aunque me consta que está ahí), le enseñaría los primeros borradores de las cinco hojas iniciales del trabajo que le envié cuando estuve en Madrid la última vez.

Debo acabar ya mi trabajo, pues, además, deseo, a mi regreso a Cuba, llevarlo ya impreso para que les sirva a mis alumnos de la Normal. Pero traje muy pocos libros; creí que lo fundamental, para consulta, lo hallaría aquí, como pasa en los Estados Unidos. Pues nada de eso: de España, salvo los manuscritos ya sabidos y algunas ediciones raras, no hay nada o hay muy poco; de Hispanoamérica, algo menos que nada en las bibliotecas de París. Veré cómo me las compongo con la biblioteca particular de algunos amigos, como Velasco<sup>45</sup> y Foulché, que tienen algo de lo que me interesa consultar.

Mis afectos a Alfonso. No he fijado aún mi viaje a Madrid, pero

<sup>40</sup> La cuestión dominicana surge, tras la renuncia del presidente Juan Isidro Jiménez, por diferencias entre éste y el secretario de Estado de Guerra y Marina. El 15 de mayo de 1916 fue ocupada militarmente la ciudad de Santo Domingo por fuerzas de la Marina de los Estados Unidos. El 25 de julio fue elegido por el Congreso, para presidente de la República, Francisco Henríquez y Carvajal, padre de Max. El 29 de noviembre, el capitán de Navío de la Marina norteamericana H. S. Knapp declaró en estado de ocupación militar el territorio de la República, no sin la protesta de casi todo el país. Se instaló entonces un Gobierno militar por los Estados Unidos que duró hasta junio de 1922.

<sup>41</sup> MAX HENRÍQUEZ UREÑA: *Anforas, Poesías*, Valladolid, 1914.

<sup>42</sup> JOSÉ MARÍA DE HEREDIA: *Los trofeos (Sonetos)*. Discurso preliminar traducción, notas y apéndice por Max Henríquez Ureña. Santiago de Chile: Ediciones Rrcilla, 1938. Chacón y Calvo escribió sobre éste la siguiente reseña: «Los trofeos, de Heredia, por Max Henríquez Ureña», *Revista Cubana*, La Habana, XIII (enero-junio 1940), 134-137.

<sup>43</sup> *Revue Hispanique*, París, A. Picard et fils, 1894-1933. Su director era el citado Raymond Foulché-Delbosc.

<sup>44</sup> Alude al profesor, historiador y filósofo español Juan Bautista Muñoz (1745-1799), quien fue cosmógrafo mayor de Indias, investigó en diferentes archivos de España. Escribió una *Historia del nuevo mundo* (Madrid, 1793) y la historiografía americana tuvo en él a su más benemérito cultivador durante el siglo XVIII. La colección Muñoz se encuentra en la Real Academia de la Historia de Madrid.

<sup>45</sup> Se refiere a Carlos de Velasco (1884-1923). Escritor cubano que fue director de la revista *Cuba Contemporánea* de 1911 a 1920.

*desearía ir cuando él y usted estuvieran ahí, pues veo que los dos tienen proyectos de viaje. Cuando usted venga hablaremos de todo eso.*

*Mi esposa agradece sus saludos y se los contesta por mi mediación. Ya usted supondrá que aquí lo nombramos frecuentemente. Escribame explicándome su itinerario de viaje y dándome las instrucciones que crea pertinentes.*

*Suyo afmo.,*

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

1, Square Alboni

París, 12 de diciembre de 1921

Sr. Dr. José María Chacón y Calvo  
Madrid

*Muy querido amigo:*

Villoldo <sup>46</sup> me entregó su carta y su nuevo estudio sobre el «Poema» de Balboa <sup>47</sup>. Gracias. Dispongo hoy de poco tiempo y no podré ser extenso, pero quiero llevar a su ánimo algunas reflexiones sobre el desistimiento de su viaje a París. Piense que volver a Cuba, después de cuatro años en Europa, sin haber visto a París, y sin que usted pueda asegurar que durante algún tiempo las cosas sigan o no en el mismo estado y le sea posible volver, es cosa extraña. Cuando yo le dije que París requería algunas semanas, pensaba en el tiempo de que usted disponía entonces y en lo conveniente que le sería aprovecharlo aquí. No quiere eso decir que no se pueda venir, y con fruto, por un espacio de tiempo reducido. Es cuestión de escoger con tino lo que hay que ver. Cuando una ciudad no se puede conocer y estudiar—como lo merece París—durante varios meses es dable, sin embargo, tener una impresión directa lo más completa posible. Posteriores visitas completarán el conocimiento. ¿Qué ciudad se puede conocer en una sola visita? Pero ya se ha dado uno cuenta de lo que la ciudad significa y sabe a qué atenderse cuando lee, escribe o habla sobre ella.

<sup>46</sup> Julio Villoldo Bertrán (1881-1955). Escritor cubano, cofundador, junto con Carlos de Velasco, Mario Guiral Moreno, José Sixto de Sola, Ricardo Sarabasa y Max Henríquez Ureña, de la revista *Cuba Contemporánea* de La Habana.

<sup>47</sup> JOSÉ MARÍA CHACÓN Y CALVO: «El primer poema escrito en Cuba». Documentos inéditos referentes al obispo Fr. Juan de las Cabezas, *Revista de Filología Española*, Madrid, VIII, 2 (abril-junio 1921), 170-175; tirada aparte, La Habana: Impr. Maza, Arroyo y Caso, S. en C. O'Reilly, 22 y 24, 1922 (de la *Revista Antillana*). En él prueba el autor la fidelidad histórica del *Espejo de paciencia*, de SILVESTRE DE BALBOA.

Comunicación presentada al II Congreso de Historia y Geografía Hispanoamericana, celebrada en Sevilla en 1921, por el doctor José María Chacón y Calvo, delegado de Cuba y secretario de la Legación en Madrid.

*El aspecto económico de la cuestión no es tampoco demasiado complicado. ¿Cuál es el gasto especial que París le reclama? El de los kilómetros de tren desde Madrid. Después, de aquí a Italia no gasta usted más que de España a Italia, y el regreso de Italia a España es el mismo viaje que haría de todos modos.*

*Es cuestión de agregar una semana a su itinerario o de suprimir una o más ciudades de Italia: ir sólo a Asís y a lo que, de acuerdo con el mapa de ferrocarriles, le venga bien dentro de esa vía.*

*Crea que mi opinión es sincera y ajena al egoísmo de verlo en breve. Creo que un hombre como usted no tiene excusa si regresa a Cuba sin haber visto a París.*

*Abrigo la esperanza, además, de que las instrucciones que Montoro<sup>48</sup> le dice que espere se basan en el deseo que éste tiene de poder arreglar el asunto. Por lo pronto, usted las espera, y mientras no lleguen sigue cobrando. Recibiéndolas o no (creo que las recibirá muy pronto), usted puede salir y dejar encargo de que le comuniquen sin demora cualquier aviso, cosa fácil por conducto de las legaciones y consulados.*

*Me alegro de que, de todos modos, tenga usted la perspectiva de ir a una cátedra en los Estados Unidos, aunque esto no podría arreglarse hasta octubre de 1922, si es cátedra regular, o hasta junio, si empieza con labor extraordinaria de verano. Es decir: le pueden notificar su designación, pero para empezar a actuar en una de esas fechas.*

*¿Ha seguido usted practicando inglés? Aunque esas cátedras son en castellano, se requiere un conocimiento suficiente del inglés; el de la conversación corriente, aunque no sea con gran corrección.*

*No he resuelto aún la posible fecha de mi viaje a Italia, pero cualquier cosa que usted resuelva escribame y dígame su itinerario, o señáleme fechas o lugares donde poder avisarle.*

*Quizá vaya a España en enero: dígame si usted y Alfonso estarán allí durante todo ese mes.*

*Hasta pronto. Su afmo. amigo,*

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

<sup>48</sup> Rafael Montoro y Valdés (1852-1933). Fecundo y notable orador, ensayista, crítico y repúblico cubano. Era entonces ministro de Estado en el Gobierno del presidente Alfredo Zayas y Alfonso (1921-1925).



París, 12 de marzo de 1922

Sr. Dr. José María Chacón y Calvo  
Madrid

*Mi querido amigo:*

*Gracias por su carta, fecunda en detalles sobre Italia. Me han sido muy útiles, y los he completado con los que me han dado Velasco y otros viajeros, por lo que atañe a poblaciones que usted no visitó. No me voy por la Côte D'azur, sino por Turín, con este probable itinerario: París, Turín, Milán, Venecia, Bolonia, Florencia, Roma, Nápoles, Roma, Génova, Niza, París. Ignoro si podré llenar todo el itinerario, porque exige tiempo y dinero, pero trataré. Me voy a Cuba a fines de abril o a primeros de mayo. ¿Nos veremos allá?*

*Siento mucho no haberle visto y no haber cambiado impresiones sobre muchas cosas. Quería darle a conocer los capítulos de mi trabajo sobre literatura cubana para la Hispanique. Su opinión me interesa. No he recibido sus libros, que me anuncia. Al pasar por Madrid, sólo hojeé sus Cien mejores poesías. Puede mandármelas al cuidado de Velasco, en la Legación de París. Si piensa escribirme, de lo que me alegraría, puede hacerlo, el 6 ó el 8 de abril, a la Legación de Cuba en Roma; pasada esa fecha, mejor a la de aquí, pues me guardarán la correspondencia.*

*Tenia que aclarar con usted, o mejor dicho, arreglar una cuestión que sólo el calor de la conversación y el interés y la persuasión de la comunicación directa permitían tratar con éxito. Pero como creo que nos veamos antes que usted vaya a Cuba, me arriesgo a que el papel no tenga toda la eficacia que el verbo. He hablado aquí, hace meses, con el doctor Guillermo Domínguez Roldán<sup>49</sup>, y éste se expresó sobre usted en los términos elogiosos que usted merece, e hizo referencia a viejos afectos de familia que lo ligaban a usted y que él se complace en recordar. «Tengo por Chacón la estimación de siempre—me dijo—y nunca he podido explicarme, sino por la fácil exaltación que provocan los años ante un chisme cualquiera, el ataque injusto que él me dirigió a raíz de unas oposiciones en que tanto él como el candidato que yo patrocinaba salieron derrotados por intereses de terceros.» Has-*

<sup>49</sup> Guillermo Domínguez Roldán (1868-1923). Escritor y profesor cubano. Ejerció como catedrático auxiliar de Lenguas Clásicas en la Facultad de Filosofía de la Universidad de La Habana hasta 1901, en que sucedió a Nicolás Heredia en la cátedra de Historia de las Literaturas Españolas y Modernas Extranjeras. Perteneció a la Academia Nacional de Artes y Letras y a la Sociedad Económica de Amigos del País. En ésta llegó a presidente de la Sección de Literatura y en aquella a vicepresidente. Domínguez Roldán participó en la Sociedad de Conferencias de La Habana y fue secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes durante la segunda época del presidente Mario García Menocal (1917-1921).

*ta aquí el doctor Domínguez. Yo le dije: ¿Aceptaría usted mi mediación para que ese incidente quede borrado definitivamente? «La acepto con gusto—contestó—y aún le diré que iba a pedírsela. No hay motivo alguno para que Chacón y yo estemos distanciados.»*

*¿Cree usted que debo decir más? Abí está la exposición, y abí está el conflicto. ¿Me desairará usted en el desenlace? Quiero recordarle que yo, que tan identificado estuve con usted en el asunto de las oposiciones, no encontré natural que usted atacara a otro perdidoso que luchara contra usted, pero que no hizo nada real que redundara en daño suyo, pues el daño vino de otra parte. Ignoro en realidad otros pormenores subsiguientes al caso, pues yo salí de La Habana la misma noche en que las oposiciones terminaron; pero sean cuales fueren los hechos, ¿a qué mantener rencores viejos y enemistades inútiles? ¡Cuántas veces me he hallado yo en casos análogos y he preferido pasar sin ver hacia abajo, puestos los ojos en objetivos más altos!*

*Quiero que usted me autorice a escribirle al doctor Domínguez que cuando usted vaya a Cuba y se encuentre con él, se saludarán como si nada hubiere ocurrido. Me proporcionará con ello un placer y me hará creer que tengo aptitudes para alta diplomacia...*

*Siento que hoy, con las maletas a medio arreglar, apenas tengo tiempo para extenderme. Escribame la entrante semana a la Legación de Cuba en Roma. Espero estar allí en breve.*

*Adiós. Su amigo invariable,*

MAX

*Recuerdos afectuosos a Pichardo.*

*P.S.—Usted me pregunta por hoteles baratos. El de «Londres et New York», que queda junto a la Gare Saint Lazare (céntrico), es barato, pero no creo que baje de 20 francos la habitación.*

*En Passy, cerca de donde vivo, hay el hotel de Passy (rue de Passy, 14 ó 16), donde puede costar la habitación de 10 a 15 francos y, además, se puede comer abí por cuatro o cinco francos. Pero está lejos del centro, aunque a media cuadra tiene usted la estación Passy del metro, y por la puerta, los tranvías, que lo llevan al Louvre y el hotel de Ville, unos, y otros, a la Magdalena. A media hora del centro.*

*En el Quartier Latin tiene usted el hotel Corneille, de precios semejantes al hotel de Passy. Está en rue Corneille, número 6, frente al costado del Odeón, y a dos cuadras de Luxemburgo.*

*Para visitar a París búsquese una Guía azul de Garnier. Hay, además, unos planos del metro, con una guía anexa de todas las calles, por*

orden alfabético, indicando en qué estación debe uno bajarse para llegar a cada calle.

Otro detalle del hotel de Passy: los tranvías que dicen «Magdalena» lo dejan en la esquina de la Legación, que está cerca (5 rue Copernic).

*Si usted viene después del 8 de abril nos veremos.*

Escuela Libre de Derecho  
«González Lanuza»<sup>50</sup>  
Saco Alto, 38

Santiago de Cuba, 14 de marzo de 1923

Sr. Dr. José María Chacón y Calvo.  
La Habana

*Mi querido amigo:*

Le pongo dos letras, pues pienso que de todos modos nos veremos en breve. Y le digo «de todos modos» porque, a juzgar por los telegramas que llegan, el conflicto universitario se agrava. Pero supongo que la Universidad sigue, y que resueltas en esta semana las recusaciones, nos llamarán a oposiciones. Si esto se resuelve así, saldría en cuanto me avisara Roig, cuyo telegrama privado me llegaría seguramente antes del telegrama oficial llamándome, puesto que él puede hacerlo en seguida de acordado, y lo oficial tiene su trámite.

Me estoy ocupando del grupo folklórico. Creo que en esta semana queda constituido<sup>51</sup>. Probablemente será presidente el doctor Marcer. Figuran Ducacal<sup>52</sup>, José Fatjó<sup>53</sup>, Ramón Martínez<sup>54</sup>, Abril<sup>55</sup> y dos o tres músicos. No pienso que por el momento pasen de una docena.

<sup>50</sup> La Escuela Libre de Derecho «González Lanuza», de Santiago de Cuba, llevó ese nombre en memoria del notable jurisconsulto y profesor de Derecho Penal de la Universidad de La Habana José Antonio González Lanuza (1865-1917).

<sup>51</sup> Chacón y Calvo estuvo en Cuba desde abril de 1922 a mayo de 1923. Hizo entonces un viaje folklórico, en comisión, a distintas ciudades de la isla y seleccionó y recopiló muestras de literatura popular. Como consecuencia se fundó la Sociedad de Folklore Cubano, el 6 de enero de 1923, con sede en la Sociedad Económica de Amigos del País. Presidió su junta de constitución Enrique José Varona. Fernando Ortiz fue su primer presidente. Sus estatutos los redactó el propio Chacón y Calvo. Más tarde se formaron grupos folklóricos en distintas ciudades del país, filiales del de La Habana, como el de Santiago de Cuba, que fundó Max Henríquez Ureña.

<sup>52</sup> Joaquín Navarro Riera (Ducacal), redactor y director del periódico santiaguero *El Cubano Libre* (fundado en 1895). Navarro Riera malgastó en la labor efímera del periodismo su claro talento y sus dotes de escritor, pues de él apenas si quedan algunas páginas de crítica impresionista. Ducacal fue compañero de Max Henríquez en las labores del Ateneo de Santiago de Cuba.

<sup>53</sup> José Fatjó Specht (n. 1868). Ensayista cubano, que nació y vivió siempre en Santiago de Cuba. De él ha quedado un tomito de ensayos breves en buena prosa. Fue presidente de la Sección de Literatura del Ateneo de Santiago de Cuba cuando Max Henríquez era su director.

<sup>54</sup> Ramón Martínez era un notable educador en Santiago de Cuba.

<sup>55</sup> Eduardo Abril Amores (n. 1887). La voz más alta del periodismo en el interior de la Isla con sus «Notas del momento» en su *Diario de Cuba*, de Santiago. Recogió en volúmenes su larga labor de prensa. Fue vicedirector del Ateneo de Santiago de Cuba cuando Max presidía su Sección de Literatura.

*Ya tomé posesión en el Ayuntamiento. Llegué en los últimos días del plazo legal para hacerlo.*

*Bueno. Hasta pronto. Mis saludos a los buenos amigos.*

*Suyo afmo.,*

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

*Saco Alta, 38*

*Santiago de Cuba, 24 de marzo de 1923*

*Sr. Dr. José María Chacón y Calvo  
La Habana*

*Mi querido amigo:*

*Ayer tarde le puse un telegrama acusándole recibo del suyo, por el cual me enteré de que había prosperado la recusación de Varona en la Junta de Inspectores<sup>56</sup>. Hoy envío mi escrito de impugnación a la Secretaría, pues me parece que es a quien debo recurrir, y aún no tengo respuesta de usted respecto a ese extremo. No quiero dejar pasar más tiempo, y la envío a la Secretaría y a algunos periódicos.*

*Yo desearía que ni Sanguily<sup>57</sup> ni usted se precipitasen a tomar una resolución mientras el secretario no resolviese. He telegrafiado y escrito a Juan Gualberto Gómez<sup>58</sup>, a Cosme de la Torriente<sup>59</sup> y a otros amigos para que influyan. Esperemos.*

*De todos modos, no tengo mucha fe. Si ha habido fuerza suficiente para malear la Junta de Inspectores, ¿qué extraño hay en que iguales habilidades sean desplegadas más arriba? No estoy dispuesto a que las*

<sup>56</sup> Se refiere al poeta, ensayista, crítico, filósofo, profesor y repúblico cubano Enrique José Varona y Pera (1849-1933).

<sup>57</sup> Manuel Sanguily Garrite (1848-1925). Brillante orador, notable abogado, abnegado patriota y excelente crítico literario e histórico cubano. Fue con Martí la más alta representación de la oratoria separatista y participó con éste en la lucha independentista, manteniendo siempre una ideología democrática y americanista. Fundó la revista *Hojas Literarias* y colaboró con muchos otros del momento. Su producción fue recogida en los varios tomos de sus *Obras*, editadas por su hijo entre 1925 y 1941.

<sup>58</sup> Juan Gualberto Gómez (1854-1933). Notable orador y periodista cubano de ideología separatista. Fue hijo de esclavos e hizo estudios en Francia, que no pudo terminar por problemas económicos. Allí sirvió de traductor a Francisco Vicente Aguilera y Manuel de Quesada, donde éstos estaban como comisionados de la revolución de Yara (1868). De París pasó a México, donde se hizo amigo de Nicolás Azcárate. A su regreso a Cuba trabajó con Martí en la preparación de la «Guerra chiquita». Fue deportado con Martí en 1879 para España, donde vivió y colaboró en periódicos como *El Abolicionista*, *La Tribuna*, *El Progreso* y *El Pueblo*.

<sup>59</sup> Cosme de la Torriente y Peraza (1872-1956). Abogado de prestigio y de vida austera y noble. Fue coronel del Ejército Libertador, legislador, secretario de Estado, representó a la República en diferentes congresos internacionales y presidió, en señalada ocasión, la Asamblea de la Sociedad de las Naciones, en Ginebra. Por esta época era el embajador de Cuba en los Estados Unidos de América. Su actuación como orador en el Senado de Cuba y en la vida internacional ha sido recogida en varios volúmenes, empezando por el titulado *Cuarenta años de mi vida* (1939).

*cosas se queden así, y aunque preveo que quizá tenga que desistir de mi aspiración, no será sin dejar bien puntualizado el caso ante la opinión pública y sin haber agotado, de todos modos, el último esfuerzo porque se hagan las cosas de manera justa y recta.*

*Nada he resuelto aún respecto a mi viaje a La Habana. Puedo salir el martes 27, pero aguardo los informes de usted, porque un viaje sin seguridad de pronto regreso me perjudicaría grandemente.*

*Recuerdos a los buenos amigos, como Fernández de Castro<sup>60</sup>. Y a propósito, he seguido con interés lo ocurrido con el señor Regüeyferos<sup>61</sup>. Es un consuelo ver que el alma juvenil deja oír su voz contra las cosas inmundas que nos rodean.*

*Créame siempre su afmo. amigo,*

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

*Santiago de Cuba, 4 de octubre de 1923*

*Sr. Dr. José María Chacón y Calvo  
Madrid.*

*Mi querido amigo:*

*Ya usted comprenderá cómo he estado urgido de tiempo y de preocupaciones desde el momento mismo en que me trasladé a La Habana en busca de una cátedra y encontré otra cosa mejor: la pública estimación. Volví, casi al mes, a mi solar de Oriente, donde los agasajos públicos se multiplicaron: recepciones, banquetes concurridísimos, demostraciones de todas clases. De todo esto queda algo para el futuro: ¿será posible que se repitan estas cosas, una vez que ya la opinión pública ha tomado cartas en el asunto, y no es muy airosa la situación del que triunfa oficialmente, ni los que disciernen el lauro? Eso es todo lo que se ha conseguido.*

*Pero el país está viviendo horas de angustia<sup>62</sup>. Lo de cátedra es un síntoma. Todo está así. Se ha provocado con tal motivo una agitación, de tonos algo violentos, como el de aquellos cuya paciencia se acaba.*

<sup>60</sup> José Antonio Fernández de Castro (1897-1951). Escritor cubano perteneciente al «Grupo Minorista». Había publicado por entonces su excelente obra *Medio siglo de historia colonial de Cuba* (1923).

<sup>61</sup> Trata de Erasmo Regüeyferos y Boudet (1863-1950). Abogado y escritor cubano. Fue actor teatral de obras efectistas e insustanciales (*El vals de Strauss*, 1900; *Flores de primavera*, 1914, y *Sacrificios*, 1923). Ocupó la Secretaría de Justicia en Cuba durante el gobierno del presidente Zayas. También perteneció a la directiva del Ateneo de Santiago de Cuba cuando Max era director de éste.

<sup>62</sup> Se refiere a la crisis económica que sufrió Cuba, como resultado de la crisis azucarera mundial, y a los problemas con las clases obreras, las huelgas y los brotes revolucionarios, ocurridos durante los últimos años del gobierno del presidente Zayas.

*Son los veteranos<sup>63</sup> los iniciadores, como usted sabrá por la prensa, y se les han sumado muchos hombres de buena voluntad. Yo he pensado mucho en este problema y veo algunos puntos oscuros en el horizonte, pero he entrado en el movimiento, como tantos otros, deseoso de no mantenerme en silencio de complicidad o cobardía. He expuesto, sin embargo, en carta pública, las únicas reservas que tengo: las que engendra en mi ánimo la injerencia, con la cual no quiero nada. Si ésta aparece, yo desaparezco. Pero reconforta el ánimo ver que al fin y al cabo hay opinión pública. Está viva y en pie. Yo tengo la garganta fatigada de pronunciar discursos, pero discursos de análisis, de serenidad, de rebeldía discreta, de altivez consciente.*

*Y dentro de uno o dos meses salen a la luz mis dos volúmenes de Discursos y Conferencias<sup>64</sup>. Es mi primer manifiesto después de la derrota. Es el resumen de mis actividades de hombre que quiere ser útil. Yo no sé si hay obra de escritor, pero creo que en esos volúmenes hay un alma. Después vendrán, ¡por fin!, Los Trofeos y otras cosas. Prosigo arreglando mi «Literatura Cubana». Foulché no quiere que la publique sino en su revista, y creo que no podré desairar a tan querido amigo, aunque así saldrá más tarde.*

*Esto no es más, amigo mío, que una reanudación de correspondencia algún tiempo interrumpida. Escribame, que le escribiré y le contaré de lo de aquí y de lo que podemos hacer por la cultura. Salúdeme a Alfonso y dígame que recibí sus líneas, que le escribiré en breve. Me ha sido muy grato sentir vibrar su voz a la distancia, alentadora y fraterna como hace quince años.*

*Sabe que lo quiere de veras su afmo.,*

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

*El Presidente del Rotary Club*

*Santiago de Cuba, 28 de febrero de 1929*

*Sr. Dr. José María Chacón y Calvo  
La Habana*

*Mi querido amigo:*

*Antier le puse un telegrama diciéndole que era mejor aplazar el viaje hasta nuevo aviso. Dos causas me movieron a ello: el fallecimien-*

<sup>63</sup> La Asociación de los «Veteranos y Patriotas» tenía como programa luchar contra las inmorales administrativas del Gobierno. Se constituyó en 1923 y la dirigía Carlos García Velez, hijo del general Calixto García Vilquex.

<sup>64</sup> MAX HENRÍQUEZ UREÑA: *Discursos y conferencias*, Santiago de Cuba, 1924, 2 vols.

to ese día de una cuñada mía, lo que me impedía atenderlo si usted llegaba al día siguiente, y la inseguridad de Manzanillo. Hoy le he teleografiado que venga, si le es posible, el lunes 4. Usted me dirá, por telégrafo o cable, si le conviene esa fecha y si viene, pues con vista de su aviso se harán las circulares-invitaciones a los asociados y se indicará el lugar de la conferencia<sup>65</sup>. Todavía Manzanillo no ha precisado nada, pero si está en condiciones de ofrecer ese acto, lo haría dentro de los primeros días de marzo, por lo cual, si, al fin, ellos se deciden, viene bien con el momento en que usted esté aquí.

Traiga un retrato suyo para Archipiélago<sup>66</sup> y la propaganda de la víspera o de esa misma mañana.

Suyo afmo.,

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

P.S.—Para ese día haremos la misma combinación: Usted sale el sábado a las diez de la noche, para llegar aquí a las ocho y media del domingo (noche) y ofrecer la conferencia en la noche del lunes. El último tren que le conviene coger es el del domingo a la una del día, para llegar aquí a las cuatro de la tarde del lunes, pero es molesta la combinación de horas, al menos, la de la salida, y muy poco el descanso al llegar.

Legación. República Dominicana  
Juncal, 1700

Buenos Aires, diciembre de 1934

Sr. Dr. José María Chacón y Calvo  
Madrid

Mi querido amigo:

Llévenle estas líneas mis votos de año nuevo. ¿Qué es de usted? Supe que había ido a Cuba, pero lo supongo ya de retorno a Madrid. Esperé que, como de costumbre, me enviara su nuevo libro, *Un juez de Indias*<sup>67</sup>, pero ignoraba usted mi paradero. Póngame aunque sea dos

<sup>65</sup> La conferencia que pronunció entonces Chacón y Calvo fue en la Institución Hispano-Cubana de Cultura en Santiago y Manzanillo fue: *El documento y la reconstrucción histórica*, La Habana: Ediciones de la «Revista de Avance», Editorial «Hermes», 1929, 87 págs.

<sup>66</sup> *Archipiélago*. Revista literaria fundada en 1928, en Santiago de Cuba, y dirigida por Max Henríquez Ureña.

<sup>67</sup> *Un juez de Indias* (*Vida documental de José Francisco Heredia*), Madrid: Tipografía de Archivos, 1933, 170 págs.

*líneas y mándeme el libro. ¿Se publicará por fin el Homenaje a Varona?*<sup>68</sup>. Para él tengo listo un trabajo, «La poesía cubana de expresión francesa»<sup>69</sup>, pero entendí que se había paralizado la publicación y no lo envié. Dígame si todavía es tiempo.

*Nada nuevo he publicado, por mi parte, después del Retorno de los Galeones*<sup>70</sup>, pero algo preparo y escribo.

*Quedo en espera de sus gratas noticias. Cuénteme de su vida y sus proyectos. Reciba un abrazo de su afmo.,*

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

*Legación. República Dominicana  
Juncal, 1700*

*Buenos Aires, 12 de marzo de 1935*

*Sr. Dr. José María Chacón y Calvo  
La Habana*

*Mi querido amigo:*

*Hace cerca de tres meses le escribí a Madrid, sin saber que usted se encontraba en Cuba.*

*He recibido hace pocos días la Revista Cubana*<sup>71</sup>, y veo que está usted reintegrado al suelo patrio, donde tan útil ha de ser su consagración devota a la alta cultura. Por lo pronto, ya esa consagración, puesta al servicio de cultura pública desde el importante cargo oficial<sup>72</sup> que tan justamente le ha sido confiado, está dando magníficos frutos, como es la Revista, cuyas páginas he recorrido con viva satisfacción.

*Veo que ya se ha publicado el Homenaje a Varona. Las absorbentes atenciones de los cargos oficiales que anteriormente he desempeñado me impidieron enviarle oportunamente mi contribución escrita. Ahora, con más sosiego, aunque con bastante trabajo a mi cargo, me disponía*

<sup>68</sup> *Homenaje a Enrique José Varona en el cincuentenario de su primer curso de filosofía* (1880-1930): *Miscelánea de estudios literarios, históricos y filosóficos*, La Habana: Publicaciones de la Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, 1935, 591 págs. y retr.

<sup>69</sup> Hemos revisado el *Homenaje a Enrique José Varona* y comprobamos que en él no aparece el citado trabajo de Henríquez Ureña.

<sup>70</sup> MAX HENRÍQUEZ UREÑA: *El retorno de los galeones y otros ensayos* (Colección Studium, 39), México: Ediciones Andros, 1963. Estudio sobre el intercambio de influencias literarias entre España y América durante los últimos cincuenta años. Desarrollo histórico de la cultura en la América española durante la época colonial.

<sup>71</sup> *Revista Cubana*, La Habana (1935-1957). Fue fundada por José María Chacón y Calvo cuando era director de Cultura del Ministerio de Educación en Cuba.

<sup>72</sup> José María Chacón y Calvo, entonces en La Habana, había tomado posesión de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación cubano el 12 de agosto de 1934.



a enviarle, y así se lo comuniqué en la esquila que le dirigí a Madrid, lo que había preparado para el caso: mi estudio sobre «La poesía cubana de expresión francesa». A propósito: ¿Podríamos hallar un título mejor? En rigor, no se trata de poesía cubana, sino de poesía hecha por cubanos: Armas<sup>73</sup>, Price<sup>74</sup>, Heredia y algún otro, como Godoy<sup>75</sup>. Mi definición, en el curso del trabajo, es que se trata de «Literatura de emigrantes». Si usted lo cree útil, puedo mandarlo para la Revista Cubana. Si tiene usted noticia de algún otro cubano que haya escrito en francés, le agradeceré me lo comunique. Me parece que cuando di en La Habana una conferencia sobre ese mismo tema, Fernández de Castro me dijo que conocía algún otro.

Adiós. Escribame. Un abrazo de su afmo.,

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

Legación. República Dominicana  
Juncal, 1700

Buenos Aires, 14 de mayo de 1935

Sr. Dr. José María Chacón y Calvo  
La Habana

Mi querido amigo:

Para unos trabajos que preparo, tuve necesidad de consultar Un juez de Indias, y, en vano, acudí a las mejores librerías de Buenos Aires. No encontré el volumen en ninguna parte. Alguien me dijo que creyó haber visto hace meses un ejemplar en una de las librerías que visité, pero por lo visto se hizo un envío muy raquítico, y en la librería me dijeron que no recordaban haber tenido la obra. Lo cierto es que me he quedado sin poder consultarla y que, basado en nuestra confianza amistosa, le escribo para rogarle me envíe un ejemplar. Comprendo

<sup>73</sup> José de Armas y Cárdenas (Justo de Lara) (1866-1919). Crítico literario, periodista, erudito, investigador y patriota cubano. Adopta su pseudónimo del personaje principal de *El delincuente bonrado*, de Jovellanos. Viajó a Estados Unidos y España en varias ocasiones. Fue corresponsal en Europa del *New York Herald* y de los periódicos cubanos *Diario de la Marina*, *El Figaro*, *La Discusión*, *El Herald de Cuba* y *El Mundo*. Y tiene una abundante bibliografía.

<sup>74</sup> Cornelius Edward Price (n. 1870). Poeta cubano de expresión francesa. Se presentó en 1892 con una colección poética: *Pour l'amour des vers*, pero no perseveró largo tiempo en el cultivo de la poesía francesa. Cierra el ciclo de su producción con el poema cómico bárbaro *La Chariot Errant* (París, 1900). Sólo publicó después la novela *Jerónimo*.

<sup>75</sup> Menciona al poeta cubano Armando Godoy (1880-1964). En la copiosa bibliografía de Godoy, que abarcó más de cuarenta volúmenes impresos por distintas casas editoras de Francia (*La Carnaval de Schuman*, 1927; *Hosana sur le Sistre*, 1928; *Monologue de la tristesse et Colloque de la joie*, 1928; *Rossignol*, 1949; *Sonnets pour Don Juan*, 1956, etc.), se cuenta una traducción fiel y armoniosa de versos de Martí: *Poésies de José Martí* (1937).

do que usted, si no me lo envió antes, como ha sido su costumbre, fue seguramente porque no contó con suficiente número de ejemplares para repartir entre amigos; pero la necesidad obliga, y no tengo nadie a quien acudir mejor que usted mismo para tener la seguridad de un rápido envío.

Espero su respuesta a mis anteriores cartas, junto con gratas noticias de su vida y sus actividades.

Lo abraza su afmo.

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

Department of Spanish and Portuguese  
University of California  
Los Angeles, 24, California

Los Angeles, 3 de agosto de 1955

*Mi querido amigo:*

Hace días tuve el gusto de recibir su carta del mes de julio. Me alegro de que el viaje haya sido feliz<sup>76</sup>; pero veo que algunas dificultades encontró en la vieja casa, y deseo que ya se haya reparado la complicación del ascensor.

Pero ha tenido usted un buen desquite en sus conversaciones con don Ramón<sup>77</sup>, a quien tanto admiro y no he podido conocer porque no hemos coincidido en un mismo lugar. Es decir, una vez sí, allá por 1922, y Solalinde<sup>78</sup> me citó para presentármelo en el Centro de Estudios Históricos<sup>79</sup>, pero hubo un error de hora en el recado que recibí por medio de tercera persona, y, como yo tenía que regresar a París un día después, ya que mi visita a Madrid fue sumamente breve, no hubo otra oportunidad favorable.

También veo que fue usted a Manzanares el Real, y eso me regocija, porque me hace pensar que decididamente sus males van cediendo ya y puede usted permitirse algunos lujos, como el de la visita al viejo

<sup>76</sup> Se trata de la citada casa o apartamento en el edificio de la calle General Pardiñas, número 32 (hoy 60), alquilada, desde 1918, por Chacón y Calvo, cuando fue como diplomático a España. Este viaje lo realiza Chacón después de casi veinte años de ausencia, por motivos de salud, buscando una cura de sus pías enfermos. Después va a una clínica de Lousanne, ayudado por Armando Godoy y Orestes Ferrara.

<sup>77</sup> Se refiere al sabio español Ramón Menéndez Pidal (1869-1968).

<sup>78</sup> Alude a Antonio García Solalinde (1892-1937). Eminent filólogo, formado en el Centro de Estudios Históricos. Fue profesor de la Universidad de Wisconsin, en los Estados Unidos.

<sup>79</sup> Centro de Estudios Históricos de Madrid. Creado por la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en 1910. Se trasladó de su antigua casa (Almagro, 26) a su entonces nuevo domicilio (Medinaceli, 4) en 1930. Se extinguió en 1939.

castillo<sup>80</sup>. Me lo confirman las impresiones optimistas que le dio Marañón<sup>81</sup>. Espero que vuelva usted curado.

Y aquí me tiene usted, recién terminado ya mi curso de verano sobre la novela modernista. Tuve un alumnado magnífico, como que fue un curso para graduados que son, por lo menos, Masters of Arts, y hablan perfectamente el español.

Seguiré aquí el resto del mes de agosto, porque quiero asistir, del 28 en adelante, al Congreso de Profesores de Literatura Iberoamericana que se celebra en Berkeley, y al cual he enviado un trabajo: «Influencias francesas en la novela de la América española»<sup>82</sup>. Mientras tanto, en este clima delicioso (aquí parece que no habrá verano), sigo trabajando, con el auxilio de la magnífica biblioteca de esta Universidad, en mi literatura cubana, que quiero publicar a fin de año.

Estoy escribiendo a Pérez Cabrera<sup>83</sup> para enviarle mis saludos y recuerdos, y para anticipar algo sobre la sesión o lección inaugural de mi curso en Villanueva<sup>84</sup>.

Deseo que siga usted cada vez mejor. Lo abraza su afmo.

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

P.S. Mi dirección privada hasta el 26 de agosto:

Gayley Towers, Apto. 109.  
945 Gayley Avenue, Westwood  
Los Angeles, California

<sup>80</sup> Manzanares el Real, municipio formado por la villa de su nombre en la provincia de Madrid. Es famoso por el castillo, edificado por don Íñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana (1398-1458).

<sup>81</sup> Gregorio Marañón (1887-1960). Literato, ensayista, historiador y médico español. Doctor *honoris causa* de varias universidades extranjeras y académico de número de las principales academias.

<sup>82</sup> Su ponencia «Influencias francesas en la novela de la América española» apareció publicada en la *Memoria del Séptimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Berkeley, California, 1955*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, México: Ediciones de Andres, 1957, 107-116. Antes había escrito «Las influencias francesas en la poesía hispanoamericana», *Revista Iberoamericana*, II (1941), 401-417, y «Poetas cubanos de expresión francesa», *México: Revista Iberoamericana*, 1941.

<sup>83</sup> José Manuel Pérez Cabrera (1901-1968). Erudito cubano especializado en estudios históricos. Fue profesor de la cátedra de Historia en el Instituto de Segunda Enseñanza del Vedado y miembro de la Academia de la Historia de Cuba. Tiene una nutrida bibliografía.

<sup>84</sup> Se trata de la Universidad Católica de Santo Tomás de Villanueva, fundada en 1946 y cerrada por el actual Gobierno cubano en 1961. Max Henríquez fue profesor de Literatura Hispanoamericana en su Facultad de Filosofía y Letras desde 1954. Chacón y Calvo fue decano de la Facultad de Filosofía y Letras y director de su Departamento de Relaciones Culturales. Fue, además, profesor de la cátedra de Literatura Cubana.

Villa Guarina  
Calle 86, No. 524  
Miramar, Habana

Habana, 12 de octubre de 1955

Sr. Dr. José María Chacón y Calvo

*Mi querido amigo:*

*Aquí me tiene usted desde hace ya un mes, reintegrado al viejo solar criollo. Traje las mejores impresiones de mis tres meses en California, que se cerraron con el Congreso de Berkeley, donde volví a ver a muchos y muy buenos amigos. Como usted sabe, mi trabajo allí versó sobre influencia francesa en la novela hispanoamericana. Es un simple trabajo de cotejo, con limitada exégesis de cada caso, y aun así bastante largo.*

*El sábado 8 del corriente se celebró mi Lección Inaugural en la Universidad de Villanueva, a las nueve y media de la mañana, que es la hora habitual en mi clase, pues, de acuerdo con la práctica establecida, no debe cambiarse el horario para esos actos. Lo que sí hubo necesidad de cambiar fue el local, porque en realidad las aulas son pequeñas, y no habría cabido en un aula ni la quinta parte del público que asistió. Le envío un recorte de la Marina<sup>85</sup> con una foto de la primera línea, en la que están, junto a Pérez Cabrera y José Manuel Carbonell<sup>86</sup>, los embajadores de Uruguay, Chile, Santo Domingo, etc. Todavía hubo otros embajadores, que llegaron recién empezada la lección y no avanzaron hasta el primer plano: así los de Honduras y Nicaragua. Nutrida representación del profesorado de letras de la Universidad de La Habana (Boza Masvidal<sup>87</sup>, Blanca Dopico<sup>88</sup>, Russinyol<sup>89</sup>, Nan-*

<sup>85</sup> *Diario de la Marina*, La Habana, Cuba. Fundado en 1895. Fue clausurado por el Gobierno de Fidel Castro en 1960.

<sup>86</sup> José Manuel Carbonell (1880-1968). Orador, periodista, patriota, académico y diplomático cubano. Fue embajador de Cuba en México por más de ocho años.

<sup>87</sup> Aurelio Boza Masvidal (1900-1936). Profesor de Literatura Italiana de la Universidad de La Habana. Escribió algunas obras de textos y críticas de importancia sobre su materia de especialización.

<sup>88</sup> Blanca Dopico de Guernica. Profesora y escritora cubana. Fue primero Adscrita (1930), después Auxiliar (1945) y, por último, Titular (1950-1966) de la cátedra de Literaturas Española y Modernas Extranjeras de la Universidad de La Habana. También lo fue de Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana (1934-1966) del Instituto número uno de La Habana y de la Normal de Maestros de La Habana. Emigró a los Estados Unidos en 1969. Hoy vive con su familia en Morristown, New Jersey. No profesa la enseñanza, pero, en cambio, está dedicada de lleno a la labor creativa en poesía y prosa. Fue muy amiga de Max Henríquez. Con él formó tribunal en las oposiciones estatales para cubrir las cátedras de Literatura Española en las Universidades de Las Villas y Santiago de Cuba.

<sup>89</sup> Ayude a José Russinyol, profesor de la cátedra de Español del Instituto de Segunda Enseñanza del Vedado y luego de la Universidad de La Habana. Fue director de la Segunda Enseñanza en el Ministerio de Educación cubano.

*tilde León<sup>90</sup>, etc.), de nuestras academias, del profesorado en general y del magisterio, del mundo literario, etc. Cortina<sup>91</sup> fue como para ratificar con su presencia los conceptos de aquella carta que usted me enseñó. Pérez Cabrera pronunció unas palabras de salutación muy expresivas y adecuadas. Mi disertación duró exactamente una hora y siete minutos (un poco más de lo recomendable, pero algo menos de lo que debo dar en Villanueva los sábados, que es casi hora y media). El local del acto fue el anfiteatro del edificio Tarafa.*

*Me ha dicho Miguel Angel<sup>92</sup> que usted viene en diciembre, o quizá en noviembre, lo que me ha confirmado Fonseca<sup>93</sup>, que le sustituye a usted en literatura cubana (que es la misma hora de mi hispanoamericana) y que en la mañana del sábado se trasladó con sus alumnos a mi lección inaugural.*

*Mucho me alegro de su vuelta, pues creí que usted iba a estar en España más de un año. Todos sus amigos, aunque nos alegramos de las buenas impresiones y horas gratas que allí disfruta, ansiamos su vuelta. Fonseca me decía antier: ¡cómo se nota la ausencia de José María, y qué trabajo me da acostumbrarme a ella! Frase sintética y muy justa.*

*Después de mi regreso tengo un tanto abandonada mi literatura cubana, pero el tiempo se me ha ido en organizar mis cursos y preparar para el mes que viene la serie de conferencias que me comprometí a dictar en el Lyceum sobre la literatura inglesa de hoy<sup>94</sup>. Espero de todos modos que pronto me pondré a la labor otra vez.*

<sup>90</sup> Nantilde León. Antigua profesora de la cátedra de Latín de la Universidad de La Habana. En los Estados Unidos, en el exilio, ejerció como profesora de Español en el Frederick College de Maryland hasta su retiro. Hoy vive en Caracas, Venezuela, con su familia.

<sup>91</sup> Se refiere a José Manuel Cortina (n. 1880). Notable orador político, académico, legislativo y conferenciante de alcance internacional cubano. Sobresalió en la vida pública. Fue senador y secretario de Estado en más de una ocasión.

<sup>92</sup> Alude a Miguel Angel Carbonell (1894-1967). Insigne orador y escritor cubano de la segunda generación republicana. Fue siempre un fervoroso propagador del noble ejemplo de los próceres nacionales. Escribió varias biografías, como las de Antonio Maceo, Manuel Sanguily y Juan Gualberto Gómez. Carbonell presidió con brillantez la Academia Nacional de Artes y Letras y perteneció a las de Lengua y de la Historia de Cuba.

<sup>93</sup> Juan Fonseca (1892-1973), distinguido humanista cubano, excelente profesor y ensayista de mérito en muy diversos campos del saber. Fue profesor y jefe de la cátedra de Lengua y Literatura Española en el Instituto número uno de Segunda Enseñanza de La Habana. Fundó, junto con otros, la Universidad Católica de Santo Tomás de Villanueva (1946) y fue decano de su Facultad de Filosofía y Letras. Como miembro de la Academia Cubana de la Lengua, fue primero su tesorero y después su secretario perpetuo, representándola en la Comisión Permanente de Academias, en la Real de Madrid, en 1966. Como escritor se destacó en la apostilla filológica.

<sup>94</sup> Sociedad cultural de gran prestigio en Cuba. Fue fundada en 1929, con el nombre de Lyceum, por Berta Arocena de Martínez Márquez, su primera presidenta, y René Méndez Capote. La primera casa estaba en la calle Línea del Vedado, de La Habana. Cambia de nombre cuando se une al Lawn Tennis Club por los años cuarenta. La arquitecta, Lilliam Mederos, construyó el nuevo local en Calzada y 8 del Vedado para la sociedad, que después se denominó Lyceum Lawn Tennis Club. Estuvieron en su directiva María Teresa Freyre de Andrade, Margot Baños de Maffach, Elena Mederos de González, Vicentina Antuña, Mary Caballero de Ichase, María Josefa Vidaurreta de Marinello y Piedad Maza Santos de Fernández Veiga.

*Espero sus gratas noticias. Lo abraza su afmo.*

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

*P.S. Le mando también el cariñoso artículo que me ha dedicado Remos.*

*Habana, 19 de abril de 1956*

*Sr. Dr. José María Chacón y Calvo*

*Mi querido amigo:*

*Supongo que ya estará usted instalado en Madrid, y dando comienzo a las labores preparatorias del Congreso de Academias<sup>95</sup>.*

*El día de su partida llegué al Ateneo<sup>96</sup> momentos después de usted haberse ido. Pedí a Iglesias<sup>97</sup> el tomo II de la Historia de la Poesía Hispanoamericana, por Menéndez y Pelayo<sup>98</sup>, que tuve el gusto de prestarle, y usted me ofreció dejármelo allí, y me dijo que usted no se lo había entregado, por lo que acto continuo llamé a usted por teléfono, y usted le dijo que no sabía dónde estaba ese libro.*

*Como, aparte de que ya no es fácil de adquirir, necesito ese volumen para mi curso de Literatura Hispanoamericana, insistí con Iglesias para que agotara la búsqueda, y ayer, cuando fui al Ateneo al acto musical organizado por Nena Benítez<sup>99</sup> (quedó muy concurrido), me informó Iglesias que no había encontrado el libro allí, pero que le preguntó a Raúl<sup>100</sup>, y que por la descripción que yo le hice (un libro en pasta española, al que le falta en el lomo el tafilete del título y autor),*

<sup>95</sup> Chacón y Calvo presidió la Delegación cubana al II Congreso de Academias de la Lengua de Madrid, celebrado entre abril y mayo de 1956. En él propuso, por sugerencia de su fraternal amigo Antonio Oliver Belmás, la creación del Seminario Rubén Darío de Madrid, hoy Seminario-Archivo; la dedicación de una sección solemne al centenario del nacimiento de Marcelino Menéndez y Pelayo, que inauguró con un discurso en el que señaló la presencia de Cuba en la obra del polígrafo español, deteniéndose en las figuras de José de Armas y de Manuel Sanguily; la sugerencia del nombre de Ramón Menéndez Pidal para Premio Nobel de Literatura y de una moción de recuerdos para Blanca de los Ríos Lampérez, fallecida pocos días antes, y presentó un cuaderno (con una extensa introducción) con la serie, casi desconocida, de observaciones lexicográficas y gramaticales, publicadas por Varona en los periódicos *La Enseñanza* (Habana) y *El Fanal* (Puerto Príncipe).

<sup>96</sup> Ateneo de La Habana, fundado en 1902. A poco de nacer se fusionó con el Círculo de Profesionales (de ahí el nombre de Ateneo y Círculo, que mantuvo durante diez años, hasta volver a llamarse simplemente Ateneo). Como tal perduró hasta su disolución, en 1970, por el régimen de Fidel Castro.

<sup>97</sup> José Iglesias, empleado del Ateneo de La Habana, era la persona encargada de cuidar el local de la institución y atender otros muchos menesteres.

<sup>98</sup> MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO: *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, 1910, 2 vols.

<sup>99</sup> Nena Benítez era una notable crítica musical. Escribía en el periódico *Diario de la Marina*, de La Habana. Murió en la capital cubana.

<sup>100</sup> Raúl, quien fue el chófer de Chacón y Calvo por más de cincuenta años, era, además, su compadre.

*Raúl cree que a última hora él mismo lo había puesto en la maleta de usted, porque recogió todo lo que estaba en una cama para meterlo en esa maleta, y cree que en la precipitación el libro se fue ahí.*

*Le agradeceré que, cuanto antes, me haga un paquete y lo despache por correo ordinario certificado, pues me hace mucha falta.*

*Lo abraza su afmo.*

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

*Habana, 7 de mayo de 1956*

*Sr. Dr. José María Chacón y Calvo*

*Mi querido amigo:*

*Iglesias me entregó ayer el tomo del libro de Menéndez y Pelayo que viajó con usted a España, porque Raúl lo puso con otros volúmenes en la maleta de usted. Mucho agradezco la diligencia con que usted atendió mi reclamo al enterarse de que ese libro, que tan necesario me es en las clases de literatura hispanoamericana, se había ido a viajar: el volumen me llegó mucho antes de lo que yo esperaba, pues usted pudo hacerlo venir a manos de la gente del avión.*

*En la Universidad de Villanueva continúan los cursos con su ritmo habitual. Hemos tenido otros grados: olvido los nombres de los graduados, pero he revisado en estos días dos tesis: una sobre la inspiración religiosa en la Avellaneda<sup>101</sup> y otra sobre las cartas del beato Juan de Avila<sup>102</sup>. Ya el ejercicio de grado sobre la primera lo despachamos hace días; y mañana va el de la segunda. Ayer se puso la primera piedra para un nuevo edificio de ingeniería, además del que ya está muy avanzado, y en general hay actividad y optimismo.*

*He estado atendiendo puntualmente el Ateneo, con el título que he adoptado de «último vocal», ya que, no estando numeradas las vocales, debo ocupar la última, pues soy, por lo menos, el último en llegar. El día en que usted emprendió viaje presenté a Baeza Flores<sup>103</sup>, y tuve ocasión de hablar, a modo de introducción, de mis recuerdos, de*

<sup>101</sup> La escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873).

<sup>102</sup> Se refiere al Beato Juan de Avila (1500-1569). Practicó su apostolado en Andalucía, organizó la Universidad de Baeza. Fue gran predicador; sus obras completas fueron publicadas en Madrid en 1952.

<sup>103</sup> Se refiere al poeta, narrador y periodista chileno Alberto Baeza Flores (n. 1914), de larga residencia en Cuba, donde estuvo muy relacionado en las actividades de la cultura. Hoy vive exiliado en España.

El Fígaro <sup>104</sup>, y una semana después tuve el gusto de presentar a Beatriz Varela Zequeira <sup>105</sup>, que nos regaló una conferencia preciosa y precisa sobre «El Curioso Americano» <sup>106</sup>, con oportunas proyecciones. Leyó Beatriz su trabajo con tanta claridad, buena entonación y gracia, que nos dejó a todos encantados. Y el acto estuvo sumamente concurrido, como pocos.

He acompañado también a Nena Benítez en sus empeños de la sección musical. Ya van dos actos, muy bien organizados por ella: uno sobre la historia del arpa en Cuba, con ilustraciones hechas en el arpa por la propia disertante, Margarita Montero <sup>107</sup>; y otro, un recital de un pianista novel que mucho vale y promete. Ahora, a fines de mes, prepara ella una semana mozartiana, con audiciones diversas y una conferencia de Baquero <sup>108</sup>.

Dentro de cuatro días, el viernes 11, se celebra en la Academia de la Lengua <sup>109</sup> una sesión conmemorativa, con motivo del décimo aniversario del fallecimiento de mi hermano Pedro. Esta fue idea de Lizaso <sup>110</sup>, que lo dejó todo organizado, pero partió hace pocos días para los Estados Unidos, a ver a su hijo que está allí <sup>111</sup>. Presidirá y abrirá el acto José Manuel Carbonell, y luego vendrán tres trabajos: uno de Lazo <sup>112</sup>, otro de Salvador Bueno <sup>113</sup> y el que dejó escrito Lizaso, que probablemente lo leerá Beatriz Varela Zequeira.

He leído con satisfacción las reseñas que se han publicado de las sesiones del Congreso de Academias, y me he enterado con verdadero júbilo de la parte principalísima, que ha correspondido a la delegación de Cuba, y en especial a usted. Veo, además, que prosperó al través

<sup>104</sup> El Fígaro, La Habana (1885-1927). Revista mensual fundada por Manuel Serafín Pichardo, quien la dirigió hasta 1909, y por Ramón Agapito Catalá, quien la dirigió a partir de esta fecha y fue siempre su administrador.

<sup>105</sup> Se refiere a Beatriz Varela Zequeira, quien fue profesora de Literatura en Cuba y hoy lo es en los Estados Unidos. Perteneció a una distinguida familia cubana.

<sup>106</sup> Así se llamó a una revista cubana fundada en 1892 y publicada por Manuel Pérez Beato en épocas distintas. Tiene un valor especial por su trabajo arqueológico.

<sup>107</sup> Margarita Montero de Inclán era profesora de arpa y la arpista más destacada del momento en Cuba. Era miembro de la Orquesta Filarmónica de La Habana.

<sup>108</sup> Gastón Baquero (n. 1916). Poeta, crítico literario y periodista cubano. Fundó, en 1943, la revista *Clarileño*, de vida efímera. Fue jefe de redacción del *Diario de la Marina*, de La Habana. Al cierre de este periódico, en 1961, por el Gobierno Revolucionario Cubano, emigró a España. Desde entonces reside en Madrid. Fue asesor de *Mundo Hispánico*, la revista que publicaba el Instituto de Cultura Hispánica. En Gastón predomina, sin embargo, la vena poética, que ha vuelto a cultivar en los últimos años.

<sup>109</sup> Academia Cubana de la Lengua, creada en 1926. Chacón y Calvo era su director en estos momentos.

<sup>110</sup> Félix C. Lizaso (1891-1966). Notable ensayista cubano que fue gran amigo de Max.

<sup>111</sup> El mayor de los hijos de Lizaso, Jorge Lizaso Scott, nació en 1919 en Luyanó, La Habana. Vive en los Estados Unidos desde 1946. Ejerce hoy la profesión de médico en Rhode Island.

<sup>112</sup> Raimundo Lazo Baryolo (n. 1904), mi antiguo y excelente profesor de la Universidad de La Habana, en la materia de Literatura Hispanoamericana, a quien se deben varias obras importantes en este campo.

<sup>113</sup> Alude al crítico e historiador de las literaturas hispánicas, Salvador Bueno. Bueno es profesor de Literatura Cubana e Hispanoamericana de la Escuela de Letras y de Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Habana y autor de varios libros importantes sobre estas materias.



*de Julio Casares<sup>114</sup> la tesis de Tortoló<sup>115</sup>, y que se puede prestar un nuevo y poderoso refuerzo a la candidatura de Menéndez Pidal para el Premio Nobel. No sé si en materia idiomática hizo algún trabajo la delegación, fuera de la proposición Tortoló, pero supongo que alguna intervención tendría en los debates sobre la materia el gramático Rodríguez Herrera<sup>116</sup>, o que quizá presentaría alguna ponencia que la comisión respaldaría.*

*Hago votos porque siga usted cada vez mejor, y, en espera de sus gratas noticias, me repito su afmo. e invariable,*

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

*Habana, 30 de mayo de 1956*

*Sr. Dr. José María Chacón y Calvo*

*Mi querido amigo:*

*No tengo noticias directas tuyas, pero sé de sus actividades, y ayer recibí unas letras de mi discípulo Alvar, en las que me dice que habló con usted por teléfono y que se disponía a visitarlo.*

*De aquí, poco tengo que contarle. No escasean los actos y conferencias, sobre todo en el Instituto de Cultura<sup>117</sup> y en el Ateneo. He estado atento a la vida del Ateneo, y hay que apreciar en mucho la labor ejemplar de Nena Benítez al frente de la sección de Música. Ha logrado grandes éxitos de público, como el de la Exposición de Habaneras, desarrollada mediante un programa cronológico, con el concurso*

<sup>114</sup> En el II Congreso de Academias de la Lengua de Madrid, don Julio Casares Chávez, delegado del Paraguay, pronunció un discurso en elogio a Miguel de Unamuno en la sesión que, en su homenaje, tuvo lugar en Salamanca. El profesor Adolfo Tortoló, correspondiente por Matanzas, envió su ponencia «La legitimidad gramatical de la pronunciación hispanoamericana», y el erudito cubano Esteban Rodríguez Herrera presentó la titulada «Observaciones a la gramática de la Academia». Chacón y Calvo propició, dentro del seno de la magna asamblea, un homenaje a Marcelino Menéndez y Pelayo y leyó una bella página en su memoria. También tuvo palabras de gratitud para el profesor Tortoló, quien estaba ausente, y convino en que una de las mociones de más trascendencia en el Congreso fue la referente al haber reconocido éste el seseo como una realidad lingüística. En su artículo «El II Congreso de Academias de la Lengua». *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, La Habana, V, 1-4 (enero-diciembre de 1956). 27-49, Chacón y Calvo hace referencia a todos estos hechos.

<sup>115</sup> Alfredo Tortoló fue profesor de la cátedra de Español del Instituto de Segunda Enseñanza número uno de La Habana. Se especializó en estudios lingüísticos. Era miembro de la Academia Cubana de la Lengua. Su ponencia sobre la legitimidad del seseo hispanoamericano fue aceptada por la Real Academia Española de la Lengua en Madrid.

<sup>116</sup> Esteban Rodríguez Herrera (n. 1887). Escritor cubano. Autor de *Léxico mayor de Cuba* (1960), *Pichardo novísimo*, reimpresión y revisión cuidadosa y anotada del *Diccionario de voces cubanas* de Esteban Pichardo y una excelente edición de Cecilia Valdés, de Cirilo Villaverde. Sus estudios filológicos lo acreditan como uno de los más eminentes autores que en este campo ha tenido Cuba.

<sup>117</sup> Instituto Cubano de Cultura Hispánica (fundado en 1945), del cual Chacón y Calvo era su director desde 1958.

*de buenos artistas: me hizo recordar la noche de Gabriela Mistral, pues buena parte del público se quedó sin asiento*<sup>118</sup>. En vista de ello, Nena tuvo la precaución de hacer llevar sillas de tijera para el acto inaugural de la «semana de Mozart», y tuvo razón. Esa noche hubo conferencia de Baquero; muy feliz y buenos números de música mozartiana, y la concurrencia fue desbordante. Naturalmente, el público decayó un tanto en las noches subsiguientes, porque no era posible mantener igual expectación para toda la semana; pero yo espero que mañana—concierto final de la conmemoración—se repetirá la gran afluencia. Yo sí he ido casi todas las noches a acompañar a Nena, y con menor asiduidad he visto allí a algunos otros compañeros de la directiva, pero lo esencial es que no han faltado en los mejores días. Este mismo año es el centenario de Schumann, y Nena me ha comprometido a disertar sobre el mismo en octubre<sup>119</sup>. Bueno. Otro día seré más extenso. Lo abraza su afmo.

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

Habana, 7 de julio de 1956

Sr. Dr. José María Chacón y Calvo

*Mi querido amigo:*

*Con retraso me llegó su carta del 8 de junio y diversas ocupaciones y preocupaciones me hicieron tardar en contestarla.*

*Estaba preparando mi curso sobre modernismo en la Escuela de Verano de Villanueva, pero lo que está andando es la serie de cursos nocturnos sobre comercio. Se suprimió lo otro, y lo siento, porque renuncié a aceptar la nueva invitación de California este año, por haberme pedido el rector<sup>120</sup> que me quedara para el verano. Tomo nota para, el año que viene, no renunciar a otra invitación de fuera.*

<sup>118</sup> Gabriela Mistral (1889-1977) estuvo en Cuba en 1956. Se hospedó entonces en casa de la poetisa cubana Dulce María Loynaz, quien le organizó un pequeño homenaje íntimo con escritores y amigos cubanos. Sobre algunas de las actividades de la Mistral en Cuba en ese viaje escribió Chacón y Calvo. «Gabriela Mistral en una asamblea franciscana», *Boletín de la Academia de la Lengua*, Habana, VI (enero-diciembre 1957), 111-118; *Diario de la Marina*, La Habana (marzo 19, 22, 26, 1957), 4-A. Gabriela había estado en La Habana en 1931. En aquella ocasión pronunció en el Ateneo su conferencia *La Lengua de Martí* (Cuaderno de Cultura, I), La Habana: Ediciones de la Secretaría de Educación, 1934, 43 págs., que Chacón comentó en «Gabriela Mistral y la Lengua de Martí», *Diario de la Marina*, La Habana (enero 19, 1957), 4-A.

<sup>119</sup> La citada conferencia fue una ampliación de su trabajo sobre Robert A. Schuman (1810-1849), que publicó en *Tres poetas de la música: Schumann, Chopin, Grieg (conferencias)*, Habana: Imprenta «El Siglo XX», 1915, 144 págs.

<sup>120</sup> El rector de la Universidad Católica de Santo Tomás de Villanueva era el sacerdote agustino John J. Kelly, norteamericano de origen irlandés y graduado en de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana. Actualmente vive en Los Angeles, California.

Por los periódicos veo que fue un éxito la *Semana cubana*, y me alegro mucho de ello.

Hace algunos días hubimos de enterrar a Mariano Brull<sup>121</sup>. Después se ha ido para siempre Ernesto Fernández Arrondo<sup>122</sup>. Aunque el Ateneo no ha tenido reuniones, vi una corona, a nombre del propio Ateneo, pues seguramente el tesorero y el secretario se ocuparon de ello. No me fijé si había de la Academia de Artes y Letras, pero como las coronas eran muchas, puede que sí, ya que supongo que Vidaurreta<sup>123</sup> estaría al tanto del asunto.

Me parece que cuando se abra el próximo curso el Ateneo debería dedicarse una sesión pública a Mariano Brull. Cuando usted venga hablaremos de ello.

Como le dije en carta anterior, Nena Benítez me ha decidido a hablar de Schumann, con motivo del centenario de su muerte, y estamos tratando de conseguir artistas que deban ilustrar la conferencia. Necesitaré, por lo menos, un gran número de piano, los Estudios sinfónicos, y he pensado en Ivette Hernández<sup>124</sup>. Para los lieds he logrado la aquiescencia de Nena Mascaró de Mestre<sup>125</sup>, que canta admirablemente y en mis años todavía mozos yo había acompañado al piano más de una vez en Santiago de Cuba. Quisiera lograr que ese acto tuviera igual categoría que la que pudimos darle hace un mundo de años a mi conferencia sobre Grieg en el viejo Ateneo<sup>126</sup>, con Hubert de Blanck<sup>127</sup>, Torroella<sup>128</sup>, Rodríguez Lanza<sup>129</sup> y Chon Tejera<sup>130</sup> de intérpretes.

Salgo en un momento para Matanzas, y por eso no soy más extenso.

<sup>121</sup> Alude al poeta cubano Mariano Brull y Caballero (1891-1956), para quien la Academia Cubana de la Lengua dio un homenaje póstumo. Sobre éste escribió Chacón y Calvo: «En la muerte de un amigo: Mariano Brull», *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*. La Habana. V. 4 (enero-diciembre 1956), 203-205; *Diario de la Marina*, La Habana (julio 23, 1956), 4-A, y «En recuerdo de Mariano Brull», *Diario de la Marina*, La Habana (diciembre 18, 1956). 4-A.

<sup>122</sup> Ernesto Fernández Arrondo (1897-1956). Poeta cubano. Cultivó el intimismo en varios libros y la poesía patriótica y de juegos florales.

<sup>123</sup> Alude a José Luis Vidaurreta, primo hermano del dirigente comunista cubano Juan Marinello Vidaurreta. José Luis es un buen musicólogo. Su discurso de ingreso en la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana lo tituló *Panorama de la cultura musical cubana*. A él se deben también otros estudios, como *Ensayo sobre la música cubana* y *Antecedentes sobre la música primitiva*.

<sup>124</sup> Ivette Hernández. Famosa pianista cubana. Nació en Guantánamo. Vive hoy en los Estados Unidos, en Nueva York. Continúa dando conciertos por todo el mundo.

<sup>125</sup> Nena Mascaró era la esposa de José Augusto Mestre. Perteneció a la alte sociedad de Santiago de Cuba. El era hermano de Goar Mestre, el fundador de la radioemisora y televisión cubana «C. M. Q.».

<sup>126</sup> Alude al músico noruego Edward Grieg (1843-1907). Max Henríquez Ureña publicó su conferencia de entonces en el citado libro: *Tres poetas de la música: Schumann, Chopin y Grieg (conferencias)*, Habana: Imprenta «El Siglo XX», 1915, 144 págs.

<sup>127</sup> Alude al notable músico cubano Hubert de Blanck (1856-1932), a quien mucho debió la educación musical en Cuba. Fundó la Academia de Música en La Habana, que ostentó en la República el nombre de Conservatorio Nacional, y fue de los miembros fundadores de la Academia Nacional de Artes y Letras. Compuso muchas y valiosas piezas musicales.

<sup>128</sup> Trata del violinista cubano Juan Torroella (1874-1938).

<sup>129</sup> Joaquín Rodríguez Lanza era un conocido y distinguido profesor de música de La Habana.

<sup>130</sup> Concepción Tejera era la esposa de Alfonso Forcade, quien fue embajador de Cuba ante la Santa Sede y ante la Embajada cubana en Roma por más de veinte años. Era la hija del famoso poeta cubano Diego Vicente Tejera, natural de Matanzas.

*Creo que ya le informé que estoy dando allí una serie de conferencias sobre «El amor en la vida y en la obra de las poetisas cubanas». Ahora hay allí el magnífico salón, anfiteatro de primera clase, de la Biblioteca Ramón Guiteras<sup>131</sup>, flamante institución creada por el legado de una dama de apellido Guiteras. Es el salón preferido para esta clase de actos.*

*Escríbame; ¿cuándo viene usted? Supongo que a fines de septiembre.*

*Lo abraza su afmo.*

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

*Habana, 21 de junio de 1957*

*Sr. Dr. José María Chacón y Calvo*

*Mi querido amigo:*

*Mucho lamenté no haber podido ir a despedirlo, pero tuve que irme esa mañana a Varadero. Por los cables de prensa supe de su llegada y de las primeras atenciones recibidas. Confío en que su salud vaya en camino de progresiva recuperación. Su misma actividad y su fuerza de espíritu son previa garantía de ello.*

*Por lo demás, bien poco podría contarle de por acá. Tendremos gran ceremonia en Villanueva el próximo viernes 28, con motivo de haber sido consagrada ad perpetuam como Universidad Católica, de la cual será primer canciller su eminencia el cardenal<sup>132</sup>. Y ayer mismo hubo un acto de entrega de premios: uno de ellos fue el premio «Martí», creado por usted.*

*En esta última reunión me enteré de la sensible noticia del fallecimiento del padre González<sup>133</sup> a poco de llegar a España, donde disfrutaba sus vacaciones.*

*Yo empiezo el próximo lunes mis cursos de verano. Escríbame. Cuénteme de su vida y sus actividades.*

<sup>131</sup> La Biblioteca Ramón Guiteras se fundó en memoria del ilustre educador matancero de ese nombre. La familia Guiteras desarrolló en la ciudad de Matanzas, en Cuba, una gran labor cultural. Fundó el colegio de varones «La Empresa de Matanzas» y favoreció la fundación, en 1847, de un plantel de enseñanza femenina. Todavía se recuerda con admiración la obra educativa de la familia Guiteras, en esa ciudad cubana, a través de dos o tres generaciones.

<sup>132</sup> Se refiere al cardenal Manuel Arteaga y Betancourt (1879-1963).

<sup>133</sup> El padre José González Vega, O.S.A., fue profesor de Literatura Española en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica de Santo Tomás de Villanueva en Marianao, Cuba.

*Ya sabe con cuánto afecto lo recuerda su afmo. e invariable amigo,  
que le envía un cordial abrazo,*

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

*Calle 1, núm. 303, bajos, entre 15 y 17, Vedado  
La Habana, 4 de julio de 1962*

*Dr. Max Henríquez Ureña  
Antonio Maura, 10, 4.º  
Madrid*

*Muy querido Max:*

*Ayer tuve el gusto de recibir su postal madrileña. Hubiese querido escribirle desde que me llegó su carta de Puerto Rico anunciándome su viaje a España. Pero a pesar de que ahora tengo mucho tiempo libre, las cosas se me complican y mi ánimo decae y no hago todo lo que más vivamente deseo. Nada me cuenta de si ha visto ya al famoso oculista. ¿Es el hijo del doctor Barraquer, que hace treinta años tenía gran reputación en España? Yo creía que el conde de Arruga<sup>134</sup>, que operó con mucho éxito a nuestro inolvidable amigo Alfonso Forcade, es la gran figura de la oftalmología española. Parece que ya un joven maestro, el que ha de ver usted, lo ha desplazado. Su postal me habla de otros males, pasados ya: junto a su hijo, al que ruego de mis afectuosos saludos, como a Armantina, ha de haberlos sentido como leves.*

*Las Academias van desapareciendo en la vida cubana. Comenzó la racha por la centenaria Academia de Ciencias<sup>135</sup>; siguió por la de la Historia de Cuba<sup>136</sup>. En lugar de las mismas (se demoran los acuerdos relativos a Artes y Letras y Cubana de la Lengua, pero vendrán: desde el 1 de enero del año en curso no percibimos subvención) se crea la Academia de Ciencias de la República de Cuba, con un Instituto de Investigaciones Históricas. El capitán Núñez Jiménez es el eje de la vasta reforma. Trato de que nos dejen como corporación privada a la Cubana de la Lengua, es decir, que vuelva al estado que tenía antes de que por el influjo del Primer Congreso de Academias de la Lengua (México, 1951) se le dio carácter oficial y se equiparó a las otras Academias nacionales. El Ateneo tampoco percibe, desde comienzos de año, su pequeña subvención: ha de ser, si consigo lo que le digo en relación*

<sup>134</sup> El conde de Arruga era don Hermenegildo Arruga y Liró. Murió en Barcelona el 17 de mayo de 1972.

<sup>135</sup> La Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales, La Habana, 1860.

<sup>136</sup> La Academia de la Historia de Cuba. Fundada en 1910. Cerrada en 1961.

*con la Academia Cubana, sede de la misma. Algún compañero de la Junta de gobierno, como el doctor Ramiro Guerra<sup>137</sup>, me presta su colaboración, que tiene mucho de mecenazgo. Agustín Acosta<sup>138</sup> dio hace unas semanas una buena conferencia sobre Armando Godoy. Me anunciaron que iría un buen grupo de brigadistas, y aparecía muy concurrida la sala del Ateneo. Sabe usted la honda significación religiosa de la obra del poeta cubano-francés. Como asistió el señor nuncio, y dio a su lectura Agustín Acosta cierto tono litúrgico, el acto tenía un acentuado carácter religioso. Los brigadistas y el joven profesor que los llevó, Otto F. Maletá, parecían muy complacidos. Después, Agustín Acosta dijo algunas de sus poesías patrióticas, ya fuera de la sesión, y se cansó de firmar autógrafos. Fue una sesión memorable ésta de que le hablo. Recordamos también el cincuentenario de la muerte de Jesús Castellanos<sup>139</sup>. Estrella Soto, la hija de Oscar Soto, profesora del Instituto de Marianao, leyó un buen trabajo acerca de la obra literaria de Jesús Castellanos. Rodríguez Rivera leyó antes una discreta biografía del escritor muerto antes de los treinta y tres años. Yo dije las palabras preliminares. No he de decirle cuánto se le recordó a usted en esta evocación de Jesús Castellanos. Con frecuencia recibo cartas de don Ramón. Mucho me ha estimulado en estos tiempos. Mi gratitud es vivísima.*

*No deje de darme noticias suyas. Me gustaría que viera usted el retrato de Madrazo que tengo en mi viejo piso de Pardiñas. Ramón<sup>140</sup>, mi fraternal compañero de los días de la Embajada (Ramón de la Cruz, número 41, teléfono 225 66 20), cuida del mismo: Es posible que el Seminario Rubén Darío<sup>141</sup> se haga cargo de los gastos del piso, mediante un convenio. ¿Conoce usted el Seminario de Antonio Oliver?<sup>142</sup> Ha trabajado mucho y bien.*

*Abrazos,*

JOSÉ MARÍA CHACÓN Y CALVO

*P.S. Trabajo ahora en el Archivo de don Rafael Montoro, hoy en la Biblioteca Nacional. Es posible que se publique uno o dos volúmenes de una selección documental.*

<sup>137</sup> El historiador cubano Ramiro Guerra y Sánchez (n. 1881).

<sup>138</sup> Al llamado poeta nacional de Cuba, Agustín Acosta y Bello (1886-1979). También murió en el exilio, en Miami, Florida.

<sup>139</sup> El novelista y ensayista cubano Jesús Castellanos (1879-1912).

<sup>140</sup> Don Ramón Estalella (n. 1893) fue encargado de negocios ante la Embajada de Cuba en Madrid por más de veinte años. Vive aún en Madrid, dedicado a su pintura con gran éxito. Fue gran amigo de Chacón y Calvo.

<sup>141</sup> El Seminario-Archivo Rubén Darío se fundó, a propuesta de Chacón y Calvo, en el Congreso de Academias de la Lengua de Madrid de 1936, y por gestiones de don Antonio Oliver Belmás y doña Carmen Conde, quienes lograron que Francisca Sánchez cediera el archivo privado, en su poder, del poeta nicaragüense.

<sup>142</sup> El insigne rubendariano Antonio Oliver Belmás (1903-1968) fue director del citado Seminario Rubén Darío desde su fundación hasta su muerte.

Calle 1, 303, bajos, Vedado  
La Habana, 4 de febrero de 1964

Dr. Max Henríquez Ureña  
Herodoto, 25, Apt. 1, Colonia Nueva Anzauz  
México, 5, D. F.

Muy querido Max:

*Ayer me llegó su gratisima carta, fechada en 1 de enero. Tardó un mes y tres días en llegarme: poco tiempo para estos días que vive Cuba. Hace más de dos meses que recibí su Panorámá histórico de la literatura cubana<sup>143</sup>. No le había contestado porque esperaba sus noticias directas y creía que mi carta no le llegaría. Su hijo Leonardo, a quien había dirigido mi carta anterior, decía en las palabras manuscritas del ejemplar enviado que le remitía «en nombre del autor»: ahora lamento que mi felicitación muy expresiva le llegue un poco tarde.*

*Su libro es un nuevo gran servicio que presta usted a las letras cubanas. Información muy exacta y precisa, revelaciones de orden erudito, como el de las silvas de Rubalcava, crítica ponderada y certera. Yo he anotado, en el curso de mi lectura, algunas pequeñas observaciones. No llegaré hoy sino al capítulo XII, dedicado a la gran personalidad de José Antonio Saco<sup>144</sup>. Le parecerán quizá nimias algunas, ya que se refieren a erratas evidentes de imprenta: así, en el capítulo VI, al hablar de Castillo y Sucre<sup>145</sup>, página 67, línea antepenúltima: «su verso vehemente y ardoroso». Claro está que escribió usted «su verbo», etcétera.*

*En ese capítulo de la oratoria del siglo XVIII la tradición oral hace el gasto: muy pocos ejemplos tenemos de cómo fue en realidad esa oratoria. Creo que debió señalarse con más precisión esta verdadera laguna, que un discípulo nuestro en Villanueva, Fernando María Álvarez, becario de Cultura Hispánica, trató de cubrir con tenaces indagaciones en nuestros archivos monacales. Desgraciadamente, hace dos meses murió trágicamente el joven investigador. Fue en Ginebra, en donde estaba de bibliotecario de la Oficina del Trabajo. No tengo sino noticias confusas del suceso, que me ha consternado. Me consta que la investigación de Fernando María Álvarez es de extraordinaria im-*

<sup>143</sup> New York: Las Américas Publishing Co., 1962, 2 vols.

<sup>144</sup> (1797-1879) (Bayamón-Barcelona). Escritor y político cubano. Encabezó el movimiento reformista, precursor del separatismo y autor de la *Historia de la esclavitud desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*, París, 1875, 3 vols.

<sup>145</sup> Rafael del Castillo y Sucre (1741-1783). Fue catedrático en el Seminario de Santiago de Cuba y después director del Colegio de San Carlos, en La Habana. Aunque nació en Maracaibo, Venezuela, se radicó en Cuba, distinguiéndose como orador sagrado.

portancia, precisamente por los textos que recoge. (Le escribí a Carlos Blanco, hermano de Alberto, que tiene un cargo de importancia de la ONU en Ginebra, pidiéndole datos y si hay manera de salvar los papeles del joven investigador cubano, pero no he tenido respuesta.)

En la parte de la iniciación de los estudios históricos, en las referencias a la historia de Urrutia<sup>146</sup>, no se señala que la Academia de la Historia de Cuba, en 1931, publicó capítulos del tomo II, que no es imaginario, del libro de ese autor. (Amplios pormenores de Pérez Cabrera, en su *Historiografía de Cuba*.)<sup>147</sup>

El capítulo de Heredia es admirable. Como viejo herediófilo, le felicito con entusiasmo. Su síntesis crítica es magnífica. Lo mismo digo del capítulo dedicado a la Academia Cubana de Literatura y a su frustración: muy expresiva la verdadera semblanza de don Bernardo O'Gavan<sup>148</sup>.

Seguiré en otra carta. Sólo quería darle esta impresión de una lectura que me ha impresionado vivamente.

Estamos librando una gran batalla por la supervivencia del Ateneo en su crisis actual. (No tenemos subvención desde enero de 1962. De 250 socios hemos bajado a menos de cien. Estos han aumentado sus cuotas.)

Déle mis saludos a Guarina y a sus hijos. Reciba un fuerte abrazo de su viejo amigo, que le admira y quiere,

JOSÉ MARÍA CHACÓN Y CALVO

P.D. ¿Por qué no hace que le envíen su Panorama al doctor Raimundo Lazo? Dirección: 1, 161, Vedado, y a Lizaso<sup>149</sup>, tristísimo en Miami: 826 Collins Ave. Apt. 4, Miami Beach, Fla., USA.

Otro abrazo,

CHACÓN

En la página 122, última línea, hay una errata atroz: «habían páginas» (es en la parte alusiva a la Academia de Literatura). Creo que su admirable Panorama pronto tendrá una segunda edición.

<sup>146</sup> Ignacio José de Urrutia y Montoya (1735-1795). Historiador cubano, autor del *Teatro histórico; jurídico, político, militar de la Isla Fernandina de Cuba y principalmente de su capital La Habana, La Habana*, 1876, 3 vols.

<sup>147</sup> JOSÉ MANUEL PÉREZ CARRERA: *Historiografía de Cuba*, México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1962, págs. 105 y ss.

<sup>148</sup> El padre Juan Bernardo O'Gavan (1782-1838), quien fue diputado a Cortes por Santiago de Cuba en 1810. Era miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País.

<sup>149</sup> Murió en Miami exiliado del régimen de Fidel Castro.



Calle 1, núm. 303, bajos, Vedado  
La Habana, 30 de junio de 1965

Dr. Max Henríquez Ureña  
Chamartín de la Rosa  
Madrid

*Mi querido Max:*

Con gran alegría recibo su carta del 9 de junio. Espero que estas líneas le alcancen todavía en Madrid. Le felicito por el éxito de su operación. Yo sigo yendo dos veces por semana a la consulta de Núñez Portuondo<sup>150</sup>. Haré por enviarle en la próxima valija de la Embajada de España un ejemplar del Boletín de la Academia Cubana (número de 1964)<sup>151</sup>, en el que aparece el artículo de Raimundo Lazo sobre su magistral Panorama de la Literatura Cubana. Una vez más le reitero mi gratitud por las páginas generosas que me dedicó. Vive usted en la misma barriada de Menéndez Pidal. El vive en Cuesta del Zarzal, 23; el teléfono está en la guía. Ya está muy repuesto de la grave enfermedad que tanta zozobra nos produjo. Zenaida Gutiérrez<sup>152</sup>, que vive en mi casa de Pardiñas, becaria de Cultura Hispánica, le ha visitado después de su crisis. El Boletín lo enviaré a Ramón Estalella, mi antiguo compañero de la Embajada de Cuba.

Le doy tortura con mi letra. Mi máquina está rota. El 17 se cumple el centenario de González Lanuza<sup>153</sup>. El Ateneo lo recordará. Me han confiado su elogio. ¡Figura admirable la de Lanuza! No negaba su concurso en ninguna lucha de cultura. Recuerdo sus magníficas conferencias en la Sociedad de Conferencias<sup>154</sup>.

Mis saludos afectuoso a Hernán y Armantina<sup>155</sup>. Escribame desde Puerto Rico. Tuve buenas noticias de Gloria desde Caracas.

Un fuerte abrazo de

JOSÉ MARÍA CHACÓN Y CALVO

<sup>150</sup> El eminente médico cubano Ricardo Núñez Portuondo.

<sup>151</sup> Boletín de la Academia Cubana de la Lengua, La Habana, 1952-1962, 1964.

<sup>152</sup> Resultado de mis investigaciones en su archivo-biblioteca fueron mis libros José María Chacón y Calvo, hispanista cubano, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1969, y Epistolario Alfonso Reyes-José María Chacón, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1976.

<sup>153</sup> El eminente jurisconsulto, orador, ensayista y profesor cubano José Antonio González Lanuza (1865-1917).

<sup>154</sup> Fundada en La Habana en 1910 por los empeños de Max Henríquez Ureña y Jesús Castellanos, sus dos primeros directores.

<sup>155</sup> Armantina Rodríguez Cáceres de Henríquez.

## NOTAS SOBRE LA POESÍA ITALIANA DE LOS AÑOS SETENTA

El fin de los años sesenta marca el agotamiento de la llamada «neovanguardia italiana» centrada en la obra y en la poética del Grupo'63.

La poética que buscaba las fuentes del acto estético en la fenomenología husserliana a través de la mediación particular de Luciano Anceschi, en aquel tiempo docente de Estética en la Universidad de Bolonia, basaba su función en la virtud de experimentar cómo «hacer poesía», de tal modo que fueron—y continuaron siendo—llamados «experimentalistas», además de muchos otros poetas, como Nanni Balestrini, Antonio Porta, Adriano Spatola y Alfredo Giuliani, todos asiduos colaboradores de la revista *Il Verri*, entonces órgano oficial del movimiento, y dirigida por I. Anceschi, autor, además, de la famosa antología que tuvo el título muy significativo de *Los novísimos*, publicada en 1965.

Es necesario decir que en esa recopilación, entre los numerosos «representantes» de tal poética, también formaban parte poetas como Elio Pagliarini y Edoardo Sanguineti, que muy pronto fueron considerados «fuera» o, mejor dicho, difícilmente encasillables dentro de los límites del «experimentalismo», por haber en su poesía una atención continua y demasiado evidente a los «significados» y a la «sintaxis de frase». Demasiado evidente y demasiado en contraste con la de sus colegas que, en cambio, privilegiaban los «significantes» y el lexema (aun funcionando en un flujo rítmico) como tesela del mosaico poético.

Me ha parecido útil bosquejar brevemente la historia del pasado decenio antes de afrontar la producción poética que nos interesa, o sea la de los años setenta, por dos motivos.

Ante todo, porque el «experimentalismo de los sesenta» representa el último auténtico movimiento de vanguardia italiana hasta hoy; y, además, porque de tal movimiento encontramos rasgos continuos en su evolución entre las actividades poéticas visuales, fónicas, concretas. No por nada los que se cimentan en este sector de la fábrica poética son poetas como Adriano Spatola, Renato Barilli y otros que en los años sesenta estaban precisamente alineados en el Grupo'63.

\* \* \*

Los días 7, 8 y 9 de abril de 1978 se realizó en Milán, en el Club Turati, el seminario titulado «El movimiento de la poesía italiana de los años setenta», cuyas actas han sido recopiladas en volumen por Tommaso Kemeny y Cesare Viviani para las ediciones Dédalo (Bari, 1979).

El evento puede ser muy útil para rastrear la línea a lo largo de la cual se explicitan los aspectos que va asumiendo la última producción poética italiana.

En conclusión, dos son los caminos principales que surgen de las ponencias de este congreso: el de la «nueva comunicación», en el fondo resultado de una corrección de la poesía hermética (Montale, Sereni, Luzi, Quasimodo) y neorrealista (Pavese, Fortini, Pasolini), hecha con los instrumentos perfeccionados del experimentalismo sobre la nueva realidad, una realidad más íntima, más personal y cotidiana (Mauricio Cucchi, Giovanni Raboni, Giovanni Giudici); y el que continúa el experimento de los años sesenta por las vías de la «poesía concreta» de matriz alemana y brasileña—de las desviaciones lingüísticas menos radicales, como la quirográfica de Roberto Sanesi y Vincenzo Accame, o la fónica de Lora Totino y Bob Cobbing, a los máximos alejamientos de los límites lingüísticos, como las experiencias «salvajes» grabadas sobre cintas «concretas».

Algunas ponencias me parecen ejemplares para indicar los caminos principales arriba bosquejados.

Renato Barilli ha centrado su comunicación en un análisis muy puntual de las operaciones a través de las cuales el poeta debería intervenir sobre la lengua.

El sugiere una «normalización» de lo que llama «faja hipersegmental» y «faja hiposegmental», o sea *discurso de frase y discurso de lexemas*. Los modelos «para normalizar» se encontrarían en *Ulysses* y en *Finnegans Wake*.

También Cesare Viviani se manifiesta por una poesía todavía verbal, pero siempre en el camino experimental. El acento de su alocución va puesto sobre la función del «sujeto del enunciado», que, después de haber perdido el seguro centro que le daba el hermetismo, a través de la experiencia de la neovanguardia, se reencuentra en la última poesía el «yo de nuestros días que fluye y / no se opone a la debilidad y a la fuerza».

Contrario a la actividad experimental como fin del hacer poesía se declara, en cambio, Sergio Pautasso en su ponencia.

Reclamarse partidario de la poética eliotiana por un aval evidente de la función de la poesía que se renueva, y nombrar autores como Luzi, Sereni, Montale (nombres también recurrentes en el discurso de Marco Forti,

si bien de modo más ilustrativo que crítico), indica en qué dirección Pautasso acepta el experimento.

Por fin, Giuseppe Conte, lejos de las indicaciones de todos sus colegas, se repropone un abandono diría «romántico» a la poesía como danza libre, sin esquemas formales ni selecciones preestablecidas de temas o fines dictados por una ética cualquiera.

\* \* \*

Más allá e incluso fuera de esta reunión donde, como puntualiza Giovanni Raboni en su única y sintética intervención, se discutió en exceso de poéticas, pero demasiado poco de autores y textos, se ha registrado, especialmente en estos últimos años, un refloreamiento «espontáneo» de la poesía, un acercamiento numeroso de jóvenes a la actividad, en tiempos precedentes, pero no lejanos, acantonada en nombre de un *tiempo de lucha política*.

El fenómeno pareció y fue, al menos al comienzo, benéfico y correctivo para un nuevo equilibrio entre acción y pensamiento. Pero pronto se manifestó también el peligro de una *inflación* nociva para una auténtica presencia poética y portadora de falsas o sólo inútiles hinchazones de la nueva literatura.

Enzo Siciliano, en su prefacio a la última de las numerosas antologías aparecidas en este decenio (*El público de la poesía*, Roma, 1975; *Poesía y realidad*, Roma, 1977; *La palabra enamorada*, Milán, 1978; *Poesía de los años setenta*, Milán, 1979), logra suavizar a duras penas su sensación de angustia y de preocupación.

Si se excluyen algunos nombres que, por otra parte, pertenecen ya hace tiempo (algunos, como E. Montale, V. Sereni, A. Bertolucci, C. Betocchi, hace muchísimo tiempo) a la historia de la poesía del siglo xx italiano, como Pier Paolo Pasolini, Andrea Zanzotto, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Alfredo Giuliani y pocos más, el «vacío» así desconsoladamente advertido en aquel prefacio, como en otros escritos que se encuentran sustancialmente de acuerdo, aparece claro en su desoladora dimensión.

Hace falta, sin embargo, prestar atención. Eso no significa ausencia objetiva de propuestas, de material, de iniciativas.

Los catálogos de los editores se han llenado de numerosísimos títulos, pero su vida no ha durado más que el tiempo de su exposición en los escaparates de las librerías.

Encuentros, *performances*, espectáculos de poesía en plazas, casi *happenings*, más allá de una momentánea excitación (quién sabe hasta

qué punto debida al contacto con la poesía), no han logrado dejar en el público más que fugaces señales de un entretenimiento superficial.

De cualquier modo, hace falta admitir que ha habido algunas tentativas *serias* de refrenar y corregir este desordenado flujo, especialmente en la poesía joven.

Es el caso de la Editorial Guanda, que, en la ya reconocida y prestigiosa colección Quaderni della Fenice, ha hecho salir periódicamente (el trabajo de selección y de redacción confiado, con estimulantes resultados, a dos poetas y críticos muy atentos y meritorios, como Giovanni Raboni y Maurizio Gucchi) breves recopilaciones *completas* de autores inéditos o sólo parcialmente editados en los llamados Collettivi Guanda.

Sería digno de auspicio que intervenciones así orientadas, y así suficientemente responsables de un control de la *calidad* más que de la cantidad del material producido fuesen también hechos propios de otros trabajadores de la literatura. A menudo se prefiere encargar tales selecciones a las revistas donde, ya se sabe, los escritos aparecen, pero demasiado dispersos, fragmentarios e incompletos, para representar un dato atendible y claro de la obra de un poeta.

Pero por volver un instante a la situación general y sacar de ella alguna enseñanza, podemos aventurar que también el «vacío» puede tener un significado menos desesperante de lo que pudiera pensarse a primera vista: «Los momentos de vacío tienen sus privilegios: aquellos que provienen de preparar el *pleno* futuro»; «En esa limitación el *vacío* termina por reconocerse, por expresarse, por darse fuerza, por sustraerse a una condición de penosa anonimía». Estas palabras del mismo Siciliano de algún modo aclaran un panorama que, para calificar su propia razón de ser, debería y podría encenderse solamente con las luces aún vivas, pero en verdad no eternas, de sus poetas laureados.

\* \* \*

De *Poesía de los años setenta*, a cargo de Antonio Porta (Milano, Feltrinelli, 1979), proponemos la siguiente selección, que no quiere ser discriminatoria, sino sólo ejemplificadora de los textos publicados en Italia entre 1970 y 1979.

ARNALDO EDERLE

Via G. Bravo, 33  
37100 VERONA  
Italia

EUGENIO MONTALE (1896-1981)

DE «SATURA, I»<sup>1</sup>

LA POESÍA

1

*En angustioso dilema  
si la inspiración viene en frío o en caliente  
no pertenece a la ciencia térmica.  
El rapto no produce, el vacío no conduce,  
no hay poesía helada ni al asador.*

*Se tratará más bien de palabras  
muy inoportunas  
que tienen apuro por salir  
del horno o del congelante.  
El hecho no es importante. Una vez fuera  
miran en torno suyo y parecen decirse:  
¿Qué voy a hacer aquí?*

*Se tratará.*

2

*Con horror  
la poesía rebúsa  
las glosas de los escoliastas.  
Pero no es cierto que baste  
la muda continua  
o el guardarropa<sup>2</sup> que con ella ha tropezado  
sin saber que él es  
su propio autor.*

<sup>1</sup> En italiano existen dos términos, *satura* y *satira*, para designar nuestra «sátira». Entiendo que Montale elige el primero —coincidente con la forma latina *satura*, -ae— porque engloba el sentido original de «plato de diversos frutos y legumbres» (primicias para los dioses), el intermedio de «mezcolanza, mezcla», y el más específicamente literario, por extensión, de «composición poética de variado metro y argumentos». El latín *satura*, -orum (pl. neutro derivado del adjetivo) designaba, por otra parte, «temas inagotables, materia fecunda» desde el punto de vista retórico. Restos del sentido etimológico quedan en nuestro «saturar» o «saturación». Traducir el título, en este caso, por «sátira» hubiese sido, si no injusto, al menos insatisfactorio. (N. del T.)

<sup>2</sup> En el original italiano «trovarobe»: literalmente, designa la persona que, en el teatro, se encarga de procurar el material necesario para la representación de un espectáculo. Juego fónico y conceptual, difícilmente traducible, entre «trovarobe» y «trovatore». (N. del T.)

LA BELLE DAME SANS MERCI

*Sí, las gaviotas cantonales han esperado en vano  
las migas de pan que yo arrojaba  
a tu balcón para que así sintieses  
aunque oculta en el sueño sus chillidos.*

*Hoy faltamos a la cita los dos  
y nuestro breakfast se enfria entre montones.  
para mí de libros inútiles y para ti de reliquias  
que no conozco: calendarios, estuches, frascos, cremas.*

*Sorprendente tu rostro aún se obstina, recortado  
sobre los fondos de cal de la mañana;  
pero una vida sin alas no lo alcanza y su fuego  
sofocado es el destello del encendedor.*

ATTILIO BERTOLUCCI (1911)

DE «VIAJE DE INVIERNO»

LAS GAVIOTAS

*Jamás he visto gaviotas sobre las riberas del Tíber  
cambiantes en este fin de invierno las plumas y las aguas.*

*Me he apoyado en el granito como aquellos  
que velan su propia vida o muerte usando*

*una atenta paciencia aunque mis ojos distraídos  
seguían los planeos rapaces de los pájaros plumbeoargénteos*

*hasta que se hartaron los vientres afilados y los picos  
resplandeciendo ya sobre otras olas con un sol diverso*

*por el avance inevitable del tiempo mis  
pupilas cansadas y aún voraces ahora vueltas*

*al emporio móvil de las calles populosas de Roma  
en desesperada búsqueda a la hora de la hipoglicemia*

*de un alimento imprevisto sólo por mí sabido  
en una revelación gozosa y estéril en la sombra-luz*

*sanguínea de áticos y cornisones meridianos  
fumigando sobre las colinas las ramas verdes de la poda  
hasta desfigurar el cielo piadoso del retorno.*

MARIO LUZI (1914)

DE «AL FUEGO DE LA CONTROVERSIA»

PARTES DE UN DUETO MORTAL

(Fragmento)

*La espiral de sufrimiento por la que ha subido  
a la altura, ahora, desde donde le habla  
tendida, y hasta demasiado mansa,  
y sólo con gracia e ironía  
sonríe a una caricia ya fuera de tiempo  
que él un poco a ciegas,  
un poco por vileza minimizando le brinda.*

*Un gusano al lado de ella,  
de acuerdo. Pero siente el filo,  
adentro, de lo acaecido: se afina  
entonces en un tardío espasmo él la lombriz, arde  
en el deseo que ella ignora  
o finge—y tal vez propicia—  
de alcanzarla en lo alto  
en el punto donde está ahora el cenit  
del reencuentro posible,  
de la liberación recíproca.*

*Y ahora, fuera de la película-velo  
de su corteza de opacidad llega a verlo  
no distinto del agua  
que si no fluye se corrompe—él  
o lo más intenso de él  
algo en sus contornos inasibles,  
el quid no revelado,  
el origen sólo origen  
que no tiene historia ni imagen,*



*el silencio de hombres y ángeles:  
y tampoco refulge ella  
en su fervor de fuente*

*pero tarde, cuando ya desde la puerta de casa  
la saluda, la saluda humildemente.*

FRANCO FORTINI (1917)

DE «ESTE MURO»

LA POSICIÓN

*Nos encontramos en este momento en carrera  
en una larguísima curva de la pista: llanura  
de niebla fétida, quioscos, conejos destrozados, faros.  
Se precipita la noche y encanta la región.  
Los coches multicolores lanzan llamados.  
Arden filamentos de oro. Oh, qué caro es estar vivos.*

*Y si otras noticias queréis podemos decir  
que allá en el cielo el frío animal imaginario llora.  
Y si alguno encuentra en el portaequipaje una cabeza cortada  
que abre y cierra cada vez más lentos los labios,  
otro tendrá arándanos o periódicos de una vuelta.  
Llegaremos de cualquier modo a la meta velándola  
en el breve sueño ya la multitud reunida.*

PARA TRES MOMENTOS

1

*Estas hojas de arces y esta luz  
me recuerdan que una vez fui  
visitante de un santuario, viajando por China.  
Era el mes de septiembre, había una luz así.  
Así las hojas en el ventoso valle.*

*Perdono a los patios perfectos, a las carpas  
que asoman, si aplaudes, en los estanques. Pienso*

*qué almas ofendidas o vencidas siempre así buscaron  
persuadirse. ¿Por qué en secreto las acusa*

*la hierba que hasta la noche asiente al viento?*

.....

ANDREA ZANZOTTO (1921)

DE «PASCUAS»

LA PASCUA EN PIEVE DI SOLIGO

*ALEPH De cuáles esclusas o antros, de qué claustros o mataderos,  
de qué infinitos prados, polvos, vellones, hielos,*

*de qué eccemas difusos, de qué parestesias  
difusas, en qué paresias en qué espasmos en qué caricias*

*mías o tuyas alternantes, mis o tus semipresencias,  
reapariciones súbitas, juegos de soslayo e intermitencias,*

*reflorezco en fatuo alarde de reescribir  
el exquisito satelizarse, al no vivir, de cada vivir,*

*reflorezco para decir peste: por cálculo y por suerte—  
¿vivo seré tu peste, muerto seré tu muerte?*

*¿Para quién voy rehaciendo el verso de Lutero,  
a qué burdel, a qué sierra de dioses, a qué cementerio*

*de monstruos y dioses y deesas puracrica  
que a lo largo a lo largo de la órbita me esperan bien en fila?*

*Pero contra nadie ni nada blasfemo: mis puercos  
marcan sólo el punto donde las tuercas, o yo mismo, aprietan<sup>3</sup>.*

<sup>3</sup> Dos versos de difícil traducción. Trato de sintetizar el proceso: «porchi» está entendido aquí como plural irregular de *porco*. En el camino de las hipótesis y las coincidencias también podría entenderse como plural irregular de *porca*, literalmente «caballón», «cada una de las largas fajas de tierra que en los campos arados son separadas por los surcos excavados con el arado». Así, habría una aproximación de sentido con la «stretta» que designa, entre otras cosas, un angosto lugar de paso: garganta, hoz, etc. El dato más curioso y estimulante de dudas lo proporciona «torchio», plural de *torchio*, que designa la prensa para el vino, el aceite, o la de estampación, y a la vez, como sustantivo antiguo, el cirio, también llamado *torcetto*. En el diccionario de Salvatore Battaglia se explica esta polilemia, quizá «por metáfora de los tornillos de la prensa». ¿Cómo expresar en castellano esta metáfora con un mismo término y así dejar claro el vínculo con los «vinos agrios» de los versos siguientes? ¿Y los cirios, sin duda propios de la ceremonia de pascua?

He optado por la solución menos feliz, pero más segura, de salvar, al menos, el vínculo entre «puercos» y «blasfemias». (N. del T.)

BETH *Y ahí está—un sonido virgíneas tristezas como hierbecitas de*  
[cena

*como punzantes vientos pascuales y vinos agrios, lleva;*

*es el tiempo del Tránsito, del (Señor): llorad  
y gozad conmigo vosotros que de hierbas tenéis hambre, de vinos sed,*

*es el tiempo de los sueños levisimos y sólo agitados  
por el tierno deseo onírico de los niños-futuros-bardos.*

*Es el tiempo tuyo (Señor), que hace y deshace el blanco y el azul  
en las zanjas por los cielos sobre los montes y más allá y más aún.*

*Haz oh Señor que—mas tu hacer ¿qué es?*

*Haz oh Señor que—mas no veo por qué.*

.....

#### DE «GALATEO EN EL BOSQUE»

(Soneto del amoroso y del parásito)

*Mientras la mano raudo de la hierba aparto,  
hierba/sierpe infiel en filos y espinos,  
mientras me descño los divinos  
rayos finales y la noche tomo en acto,*

*oh memoria conmigo haces camino,  
lo disperso acuerdas y reparas lo quebrado:  
aquí por ella vine ya furioso e insano  
aquí de ella tuve sus zumos más finos.*

*Con paso avaro, indócil, acre, acabo  
con el más allá que por faldas y helechos se descose  
en el barranco; sobre las sierpes y las zarzas salto.*

*Y en el alto más allá, en las simas tiernas  
pateo, entro a saco, desfiguro beldades,  
falsifico simbiosis: ahora, al fin, se come.*

PIER PAOLO PASOLINI (1922-1975)  
DE «TRASHUMANIZAR Y ORGANIZAR»

LA CALLE DE LAS PUTAS

*Un Dios Adolescente, que conoce el Ma-mul<sup>4</sup>, cantando  
sus crestas vecinas a las nubes cálidas y bajas  
El te encontrará en un lugar donde se congregan  
los clientes de las putas supervisadas por los patrones  
claros fuegos y nubes bajas pero lejanas en el horizonte  
salpicado de luces domésticas  
también las putas en ese momento están quietas y de pie  
como meditando o quién sabe por cuál atávica melancolía  
junto a una luz encendida entre el papel pintado rosa  
y la cama deshecha que blanquea en aquel interior  
a cuyos umbrales llega la miserable oscuridad  
Los clientes hablan bajo, y si alguno ríe, o grita,  
todos lo miran, como absortos en el canto de los grillos  
que llenan el vecino horizonte, más allá de la periferia  
quién sabe en qué noche de 1962 ó 63: y que canta a Dios  
su canción paterna, nacida en el corazón del Ma-mul  
por las altiplanicies perdidas sobre los bosques  
donde no pasan calles, hace llegar hasta aquí  
un signo del cosmos: el Dios Adolescente venido de la barraca  
se separa de los compañeros, no tiene nada, sólo sus rizos.  
Pero en los milenios—antes de la muerte—  
eso marca una fecha en el curso del ser  
aunque nadie la festeje, ni repare en ella.  
¿Por qué un Dios Adolescente puede encontrarte  
por las calles del cosmos que pasan entre las barracas  
de una aldea de putas, bajo murallones antiguos?  
Es simple: él viene a hacerte de madre.*

<sup>4</sup> En la edición italiana, *Trasumanar e organizzare*, Milano, Garzanti, 1971, el autor inserta la nota siguiente: «Tradición sacra oral de la población india de los Kota. Pero podría ser cualquier otra tradición sacra» (pág. 93). (N. del T.)

GIOVANNI GIUDICI (1924)

DE «EL MAL DE LOS ACREEDORES»

LA ÉTICA DE BONHOEFFER

a M. P.

*Ser hombre real  
Para mí que soy  
Un medio o a lo sumo  
Tres cuartos de hombre*

*Es difícil*

*Llegar al fondo  
Dicen  
Y entonces*

*Al fondo me dejo ir  
Con mi natural  
Fuerza de gravedad*

*El hecho es que no hay  
Coraje para caminar  
Sobre el agua sin miedo  
De hundirse*

*Al fondo vamos  
No queriendo ir  
Con este sollozar  
De lágrimas recitadas*

*No obstante—nos decimos  
Son lágrimas verdaderas  
Gratificados de saber  
Que al menos una prueba existe*

*Acusado acusador  
X minutos tienes  
Para decir y palabras*

*¿Y cómo me las arreglaré  
Para que el amigo presente*

*Goethianamente sentenciante  
No tenga nada que reprocharme?*  
.....

EDOARDO SANGUINETI (1930)

DE «REISEBILDER»

1

*¿qué podía hacer o decir. Vasko, cuando aquella seria Shirley  
Temple en technicolor me alcanzó corriendo por la Lijnbaan, agitando  
su roja cola, riendo? Súbitamente sentí sus garras—como  
se dice—en mi corazón:*

*tiene mi cráneo entre sus patas, pero*

*su cara,*

*ahora, está limpia: y chupa mi espina dorsal sobre este desierto  
de Rotterdam, dentro de este Number One, en este literary supper:  
es una cosa (ella) del género Holbein d.C. (pienso en el Portret  
van een onbekende vrouw): no está tan bien lograda, se entiende, pero  
es más flaca: y con el macferlán en la cabeza, por ejemplo: y sin todo  
ese velo amarillo:*

*averigüé también el nombre (también tú lo sentiste): una palabra como  
Inneke,*

*creo:*

*y entonces, ¿qué puedo escribir, ahora, si debo todavía discutir  
hasta las seis de la mañana, habitación 348, con el europeo Tchicaya,  
con Breyten, contigo?*

*(no me animo ni siquiera a telefonar a mi mujer,*

*fíjate, y terminar*

*con las afinidades electivas): y también tengo un par de pústulas en la  
cara:*

DE «POSTKARTEN»

62

*la poesía es todavía practicable, probablemente: yo la practico, como  
ves,  
en todo caso, prácticamente así:*

*con esta poesía muy cotidiana*  
*(y con mucho*  
*de cotidiano, sin duda): y esta poesía muy periódica (y muy*  
*periodística*  
*también, si quieres) es más clara, pues, que ese artículo de Fortini que*  
*charla*  
*sobre la claridad de los artículos de periódicos, si has visto el «Corriere»*  
*del 11,*  
*lunes, y que tiene por título, precisamente, «por qué es difícil escribir*  
*claro» (y que*  
*dice incluso, ay de mí, que la claridad es como la virginidad y la juven-*  
*tud): (y que*  
*conviene perderlas, parece, para encontrarlas): (y que yo digo, mira que*  
*es mucho mejor*  
*perderlas que encontrarlas, al fin y al cabo):*  
*porque sueño con hundir-*  
*me de cabeza,*  
*ya mismo, en un absoluto anonimato (hoy, que lo he perdido todo, o*  
*casi): (y*  
*esto significa, creo, en el fondo, que sueño absolutamente con*  
*morir,*  
*esta vez, lo sabes):*  
*hoy mi estilo es no tener estilo:*

GIOVANNI RABONI (1932)

## DE «CADENCIA DE ENGAÑO»

### CUADRATURA

*Si es que hablamos de esto, y si es así*  
*que continúan viviendo—como mordiscos*  
*de óxido en la lámina, o moho*  
*que lame las botellas—*  
 *tienes razón: derrochan el dinero. Pero sobre la cuenta de los muertos*  
*se transmiten todavía otras noticias:*  
*como si permaneciesen pegadas*  
*a sus cuerpos, inciertas, desconfiando*  
*de una provisoria corrupción,*  
*esperando señales... Y entonces ves*  
*que las cuentas aumentarían, más allá.*

## AMÉN

*Cuando moriste estábamos  
en una casa vieja. No había ascensor. Había espacio  
de sobra por rellanos y escaleras.  
Con que no te ha tocado pasar  
de hombro en hombro por ángulos y fisuras,  
ser calculada en palmos, enderezada  
en el sentido de las jambas. Desaparecer  
era más lento y fácil estando tú desaparecida.  
Otras veces, después, lo he visto  
como una bella fortuna.  
Sin embargo, si lo piensas, en pocas cosas  
hay menos dignidad que en la muerte,  
menos belleza. Desciende a la planta baja  
como te parezca, puerta o tubo, métete  
donde caigas, caja de zapatos  
o cajón de embalaje, horizontal  
o vertical, sola o en compañía,  
libéranos de la estética y así sea.*

ANTONIO PORTA (1935)

DE «CUANTO TENGO QUE DECIROS»

UTOPÍA DEL NÓMADA

Cartas

1

*en el lugar de las alturas rodantes  
simples mariposas alzan breves pastos  
un lago funda el movimiento  
todo se produce en el interior de los presentes  
esto es cuanto tengo que deciros, queridísimos*

2

*nada más que una oscura noche de octubre  
sin excitación no se perfora*



*nada ni ojos y ni siquiera un recuerdo  
pasaje objeto o imagen  
muro antes de hablaros hace falta curarse*

3

*con un largo bastón lápiz de lejos  
podré estoy seguro dibujar a distancia  
multiplicados muchos rostros conocidos  
modificar de muchos modos cada uno de esos rostros  
mientras me arrimo a los muros y a las paredes  
todo se ha borrado y otro día  
recomienzo a descubrirlos de lejos  
siento que se van volando y que retornan*

.....  
.....

DARIO BELLEZZA (1944)

DE «MUERTE SECRETA»

FUERA DE MÍ

*¡No os preocupéis de la locura, hacedme caso!  
Pensad mejor en los nuevos ritmos donde  
se sumerja vuestra vida perdida detrás  
de la apariencia de las cosas. Buscad la inmortalidad,  
la eterna pregunta del mar resplandeciente  
dentro del sol de junio que se vuelve negro  
de noche y se oculta entre tinieblas. Yo  
olvidado despojo de una civilización  
pasada soy el único que llora los difuntos  
espejismos de una edad muerta y aun  
cubriéndome de ridículo escribo cartas  
de amor a traicionados amores de otra época,  
la juventud, y recuerdo al estudiante  
que plegaba su recta imagen  
para medir el ángulo de su carnal diversidad,  
para derramar en el seno reseco de una madre  
ocasional la soledad futura de sus*

*días siempre iguales. ¡Dejaos llevar  
hacia el mar de la vida! ¡Saboread  
su música desvalda, y triunfador será  
sólo el Tiempo y su negro ultraje, la Muerte!  
Mientras, seguiré escribiendo que el poeta  
encierra en lánguidas palabras su cerebro  
contemplando el muro en lo alto de su cuarto  
y las poesías se escurrirán, sin piedad,  
sin que ningún Dios las registre, encarnándose  
por un instante.*

*El ritmo no sabe de arándano acerbo  
e inclinarse sobre la blanca página de un diario  
disipa de un soplo lo mejor  
de la inspiración.*

*Llamadme así: loco, desierto testigo  
de un desierto a recorrer en un tórrido  
verano, sin agua recogida en la joroba  
de un dromedario doméstico, y mi poesía  
definidla con crueldad y desprecio como lúbrica,  
obscena, interesada y maligna consejera  
de hurto o desventura de almas juveniles  
en busca de nuevas reencarnaciones.*

*Pero debeis saber que ardo de gozo, de alegría  
feroz dentro de mi casa oscura, prisionero  
de ideas calamitosas, derramando mi propia mierda  
en visión privada sin el escarnio  
de imágenes y talentos ajenos. Soy un genio<sup>5</sup>  
genial que recrea la vida de un dolor a otro,  
teatral, sin heridas aparentes que no sean  
de amor, llagas purulentas dejadas por una mujer  
fatal que no conoce nadie. Derramo mi propia  
mierda en visión privada: galimatías  
colectivos y canallas. Emparedadme  
en una celda con la Biblia y los santos.*

---

<sup>5</sup> Curiosa coincidencia entre estos versos y el siguiente texto de los «Secretos del arte mágico del surrealismo»: «Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y el talento de los demás», en BRETON, ANDRÉ: *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch, Madrid, Guadarrama, 1969. (N. del T.)

MAURIZIO CUCCHI (1945)

DE «EL EXTRAVIADO»

LAS MIGAS EN EL BOLSILLO

1

*Teniendo el coraje de las propias acciones (de mis acciones) sería el momento de poner al fuego fijaciones de gusto sospechoso centelleantes dentro de la panza más que en otra parte y punto, excusa, partida para jugar:*

*a partir*

*del rumor de la noche (ya de niño) de la espera del choque frontal en el estrecho camino de montaña para tener la fortuna de dejar suspenso allí, de golpe, toda sucesión...*

.....

.....

*..... (si bien se mira a simple vista aquí está la explicación de lo fascinante del abismo en esta parte del camino, de la sombra del verde oscurecido, derrumbado, en la otra):*

2

*«por qué aquí también las flores te toca pagar por qué aquí también la ojeada también la frasecita y la ideaza y el uso de las piernas, del corazón, de los brazos, las flores, el masticar, por qué aquí también las flores...»*

*(es la mediación esa que arruina el diálogo, el acercamiento auténtico. Alguien que prepara todo y tiene las escoltas, las reservas, los embalajes listos...)*

*Pero, después de todo, cultivar las patatas, hacerse el distraído y después chupar quedo quedito las raíces masticar*

*la hierba. Roer  
la corteza de pino la uña.*

*«no saber cuánto cuesta ganar; la fatiga...» primer punto  
de un discurso continuado...  
Y no se excluya la camisa vieja (y el comerse  
a sí mismo ¿no va más?). Pero con todo la tentación...  
—pues sí—todavía—¿no está tan mal hilada! En cambio ellos,  
un siete o ni siquiera eso, sabes,  
una manchita.*

.....  
.....

MILO DE ANGELIS (1951)

DE «SEMEJANZAS»

SUS ARTICULACIONES

*El lobo está todavía bajo la cubierta  
y hacen falta muchas preguntas para entenderlo  
aun si el deseo  
es creer de pronto en todo  
pronunciando un gracias silencioso e intenso  
la unidad de la arena, la mano derecha que toca  
la izquierda luminosa de las estatuas egipcias  
una calma que queda,  
reflorece en el rito, en este junio  
de una plegaria complacida  
la vela mayor, las escalas  
y en el regazo está el color de los cabellos  
y después el minuto de oro,  
el verde oscuro del limón.*

LA LUZ SOBRE LAS SIENES

*Qué extraña sonrisa  
vive por estar aquí y no por tener razón  
en esta plaza  
que confía y consuela de golpe callan*

*es junio, a pleno sol, el abrazo nace  
no mañana, súbitamente*

*la tarde, los reflejos  
sobre las mesas del restaurante no dan explicaciones  
cerca de las uñas rojas  
coinciden con las frases  
ésta es la caricia*

*que olvida y dedica  
mientras mira dentro de la tacita las gotas  
restantes y piensa en el tiempo  
y en su única palabra de amor: «ahora».*

VALERIO MAGRELLI (1957)

#### OTRAS NATURALEZAS MUERTAS

*Yo habito mi cerebro  
como un tranquilo amo sus tierras.  
Todo el día mi trabajo  
es hacerle dar frutos,  
mi fruto hacerlo trabajar.  
Y antes de dormir  
me asomo para mirarlas  
con el pudor del hombre  
ante su imagen.  
Mi cerebro habita en mí  
como un tranquilo amo sus tierras.*

*Hoja blanca como la córnea de un ojo.  
Me preparo así para bordarle  
un iris y en el iris grabar  
el profundo vórtice de la retina.  
De este modo la mirada  
germinará desde la página  
y se abrirá un vértigo  
en este cuadernito amarillento.*

.....  
.....

*Traducción del italiano:*

MARIO MERLINO

Plaza de España, 9, 7.º izqda.  
MADRID-13

## EL MUNDO AL REVES EN LA POESIA SATIRICA DE QUEVEDO

Desde enfoques muy distintos y en variedad de espacio y tiempo, estudiosos de todos los países vienen comprobando la extraordinaria vigencia del tópico del mundo al revés<sup>1</sup>. Bajo esta denominación se agrupa un cúmulo de imágenes y motivos, dispersos por textos y grabados, a los que hermana la representación invertida de la realidad. Así, en las viñetas de las aleluyas populares del siglo pasado aparece el marido enfundado en unas faldas y atareado con las faenas de la casa, mientras que la consorte, equipada adecuadamente, acude a la guerra. En otras vemos al niño castigando a sus padres o al maestro. Con la misma pauta de revancha del oprimido y de la víctima se hallan ejemplos de liebres u otras presas de caza que persiguen al cazador; o bien, se ve a un jinete que lleva a cuestras a su montura. Todas estas imágenes (y otras muchas más) inventa la fantasía popular para goce de la capacidad de sorpresa del público. Al cotejarse con dibujos de otras épocas y países se advierte la continuidad de este sencillo esquema, verdaderamente internacional, en figuraciones afines y aun idénticas. Como se deduce claramente de los pocos ejemplos citados, todo consiste en trocar entre seres humanos o animales, consigo mismo o con los de otra especie, las funciones asignadas por la sociedad o la naturaleza.

Con bastante seguridad hay que atribuir al influjo de las fiestas del Carnaval y similares, en las que se llevan a cabo toda clase de inversiones paródicas, la persistencia en el pueblo de este tipo de fantasías<sup>2</sup>. Por las trazas parece como si la licencia de estas celebraciones tradicio-

<sup>1</sup> El libro básico sigue siendo el de G. COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia*, Turín, P. Borinighieri, 1963. Para el ámbito hispano son fundamentales los trabajos de HELEN F. GRANT, «El mundo al revés», *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, Oxford, Dolphin, 1972, pp. 119-37; «The World Upside-down», *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to E. M. Wilson*, ed. R. O. Jones, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 103-35; «Images et gravures du monde à l'envers dans leurs relations avec la pensée et la littérature espagnoles», en el coloquio internacional *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle au milieu du XVII<sup>e</sup>*, ed. J. Lafond et A. Redondo, París, Vrin, 1979, pp. 17-33, junto a otras apreciables contribuciones en el mismo libro.

<sup>2</sup> Véase M. BAYTIN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (El contexto de François Rabelais)*, Barcelona, Barral, 1978; para España, J. CARO BAROJA, *El carnaval*, Madrid, Taurus, 1972, esp. pp. 98 y ss., 50.

nales hubiera rebasado sus límites cronológicos para enseñorearse de un mundo, tocado de locura, trastornando todas las jerarquías y leyes aceptadas como normales. En la difusión del tema varía la significación que se le presta. Tanto puede servir para reforzar la convicción reaccionaria de una decadencia de los principios morales o patrióticos de una sociedad, presa de tendencias disolventes, como para crear el efecto contrario, apoyando la renovación social<sup>3</sup>. En cualquier caso tiene virtualidades satíricas que no dejan de manifestarse, sea cual sea el sentido que se le imprima. Los *disparates* de Juan del Encina siguen hasta cierto punto esta tradición.

Al margen de su implantación popular interesa la relevancia del tema del mundo al revés en la literatura, lo que nos conducirá directamente al asunto de este trabajo. Ya es sabido que los «adynata» o «imposibilia» de los autores clásicos<sup>4</sup> son los antecedentes de la aparición en la literatura latina medieval del *topos* del mundo al revés, que, aclimatado en las diferentes literaturas nacionales, llega prácticamente a nuestros días<sup>5</sup>. Está por dilucidar las interferencias que desde el campo culto o desde el popular contribuyen a dar forma al tópico literario; lo cierto es que, prestigiado como tópico heredado de la tradición, el mundo al revés puede amoldarse a las necesidades expresivas de cada escritor, integrándose por un esquema fácilmente ampliable en la particular visión del mundo o «Weltanschauung». Conscientes o no de estar reproduciendo un gastado lugar común, los escritores que se sirven de él extraen (o pueden extraer) ante todo un marco ordenador, que en este caso se identifica con la inversión sistemática de nuestra experiencia o nuestra concepción de cosas y personas. Al mismo tiempo, el tópico, como otros, reviste una significación profunda que enlaza con pulsiones fundamentales del alma humana (la inseguridad, por ejemplo); ahí radica en gran medida el motivo de la pervivencia de ciertos lugares comunes en la literatura. Al lado de este valor mostrenco, sin embargo, adquiere otros remozándose en contacto con una sensibilidad artística. Y son éstos y no la perduración de una fórmula los que importa rescatar en cada autor que, empleando el tópico, consigue revitalizarlo. Por eso, vienen muy a cuento las palabras de la gran investigadora argentina María Rosa Lida al reseñar el libro de Curtius: «el lugar común

<sup>3</sup> Trae varios ejemplos de lo último el trabajo más reciente de H. F. GRANT citado en nota 1, que matiza algunos puntos de sus anteriores estudios.

<sup>4</sup> Las asociaciones insólitas de ideas, personas y cosas que constituyen los «imposibilia» de Virgilio y Horacio son recogidos y difundidos por el petrarquismo. Cf. J. G. FUCILLA, «Petrarchism and the figure ADYNATON», *ZRPb*, LIII (1936), 773, y «Petrarchism and the Modern Vogue of the figure ADYNATON», *ZRPb*, LVI (1939), 671-81.

<sup>5</sup> El *topos* es estudiado por E. R. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Nueva York, Pantheon, 1953, pp. 94-8.

en sí es lo inerte, lo muerto dentro de la transmisión literaria, que cobra valor cuando se lo recrea y diversifica, esto es, cuando deja de ser tópico; su inventario marca estrictamente el rastro de la inercia espiritual de Europa, no de su unidad creadora»<sup>6</sup>.

La fortuna del tópico en España aguarda aún su historiador, aunque ya disponemos de algunas contribuciones relevantes<sup>7</sup>. En el siglo XVII, como en otros países de Europa<sup>8</sup>, goza el tópico de renovado favor, tal vez por la misma predilección barroca por lo raro y absurdo. Aunque faltan grabados autóctonos, está fuera de duda la difusión entre el pueblo. A caballo entre literatura y folclore carnavalesco, algunos entremeses representan en escena algunas tergiversaciones de la realidad, como la inversión de sexos, motivo reiterado del mundo al revés; con ello, parodian convenciones de las comedias de capa y espada, cuyos entre-actos amenizaban. Pero es en la sátira donde rinde mejor en calidad de compendio de todos los defectos modernos. Valgan como muestras sendos arranques de una letrilla atribuida a Góngora y de una «Sátira» anónima<sup>9</sup>:

*Todo el mundo está trocado,  
sólo reina el recibir,  
ya nos venden el vivir  
y vivimos de prestado;  
el que tuviere un ducado  
se verá grande en un día;  
la balanza más vacía  
subirá más fácilmente;  
todo será diferente  
y si algo desto no fuere  
será lo que Dios quisiere.*

*Todo el mundo irá al revés,  
el baxar será subir,  
valdrá barato el mentir  
y reinará el interés.*

<sup>6</sup> MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 305.

<sup>7</sup> Aparte los trabajos de H. F. GRANT y la bibliografía allí recogida, merecen mención especial LUCIANA STERGAGNO PICCHIO, *Martin Moya*, Roma, Ateneo, 1968, donde se aborda este tema en la producción del poeta gallego medieval; K. R. SCHOLBERG, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 229 y ss. (a sus citas agréguense GÓMEZ MANRIQUE, «Exclamación e querella de la gobernación»). Para la época del siglo XVII, J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 313 y ss. Sobre Gracián, véase A. REDONDO, «Monde à l'envers et conscience de crise dans le Criticón de B. Gracián», en *L'image du monde renversé*, cit., pp. 83-97; R. SENABRE, *Gracián y el «Criticón»*, Salamanca, Universidad, 1979, pp. 101-29.

<sup>8</sup> En Francia, cf. J. ROUSSET, *Citice y el pauq real (La literatura francesa del Barroco)*, Barcelona, Seix-Barral, 1972, pp. 29-32; G. GENETTE, «L'univers réversible», *Figures I*, París, Seuil, 1966, pp. 9-20; R. CHARTIER y D. JULIA, «Le monde à l'envers», *L'Arc*, núm. 65 (1976), consagrado a B. Le Roy Ladurie, pp. 43-54. En Inglaterra, I. DONALDSON, *The World upside-down (Comedy from Jonson to Fielding)*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

<sup>9</sup> GÓNGORA, *Letrillas*, ed. R. Jammes, París, Ed. Hispanoamericanas, 1963, p. 461; *Cancionero de 1628*, ed. J. M. Blecua, Madrid, CSIC, 1945, p. 496.



La retahíla de casos particulares que encabezan estos enunciados abstractos y generales no siempre pueden cobijarse bajo el membrete del tópico, al no cumplimentar los requisitos exigidos; pero resta la voluntad de reducir a las coordenadas del mundo al revés un amplio espectro de anomalías de todo tipo, denunciadas en las estrofas. Lo difícil es hallar una aplicación consecuente con el principio reductor del tópico en las numerosas menciones del mundo al revés.

Corresponde, sin embargo, a varias figuras descollantes del panorama literario del siglo las mejores formulaciones del *topos*: Lope de Vega, Tirso de Molina, Gracián y Quevedo, entre los más significados, forjaron obras importantes a base de imágenes y motivos del mundo al revés. En estos autores el lugar común deja de ser tal para constituir una clave interpretativa de concepciones profundas. Dada la diversidad de matices que en cada uno cobra el tópico, sólo me referiré al autor escogido para esta pesquisa.

Más que en cualquier otro escrito de Quevedo, en *La hora de todos y la Fortuna con seso* se desarrolla el tópico con fuerza y amplitud. Conviene distinguir entre el tema y la aplicación estructural y narrativa del tópico a cada una de las escenas que componen el libro. Como es sabido, *La hora de todos* gira en torno de la noción básica de que el mundo anda mal, al revés; como efecto último del pecado original; fundamentalmente, se expresa este sentido en la queja contra la diosa Fortuna al principio y en el discurso de Júpiter, que rubrica la perversidad inmutable del mundo. Entre ambos extremos median las distintas inversiones de la *hora*, con las que se pretende restablecer el equilibrio alterado por los modos del mundo al revés. De hecho, el enderezamiento del mundo sólo ha evidenciado el mundo al revés de la realidad, aparentemente al derecho; se plantea más bien como un castigo momentáneo que varía mucho de los tipos satíricos tradicionales, sometidos a inversiones bruscas de carácter carnavalesco, a los personajes elevados o históricos, tratados con más consideraciones y en otra clave distinta. A pesar de estas precisiones necesarias sigue siendo esta obra por su mayor escala un punto de referencia obligado en el rastreo del tópico en la poesía satírica <sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Sobre la *Hora de todos*, y con mención específica del mundo al revés, véase R. LIMA, «Para *La hora de todos*», en el vol. colectivo preparado por G. SOBRIANO, *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 242-54; prólogo de María Luisa López Grigera, en su edición (Madrid, Castalia, 1975), pp. 19 y ss.; JOSEITE RIANDERE LA ROCAS, «La satire du monde à l'envers et ses implications politiques dans *La hora de todos*», en *L'image du monde renversé*, cit., pp. 55-71, estudio muy meritorio. Además de *La hora*, otros textos manifiestan su huella, como los *Sueños*, en especial, *El mundo por de dentro*. En el *Discurso de todos los diablos*, en *Obras completas*, I, *Obras en prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974, p. 280 (en adelante, citado por *Prosa*), enumera algunos aspectos del «mundo confuso y revuelto». Para M.<sup>a</sup> L. LÓPEZ GRIGERA, *op. cit.*, p. 19, el tópico aparece como trasfondo de casi toda la obra de Quevedo.

Al pasar de este texto en prosa, culminación de una trayectoria satírica y reflexiva, al dominio de la poesía satírica se puede sacar un balance desfavorable, en vista de la trivialidad de muchos versos. Sin embargo, la poesía contiene en cifra muchos postulados que desarrolla con más desahogo la prosa, tanto seria como festiva. De manera explícita o implícita, el trasfondo de un mundo al revés articula muchas de las construcciones satíricas en la poesía de Quevedo. Sin detenerse en la superficie del mero enunciado, penetra a menudo en la misma configuración estilística, determinando el empleo de ciertos recursos. Si no fuera por el riesgo de caer en manifiesta exageración, cabría la posibilidad de extender la categoría de mundo al revés al conjunto del universo satírico de Quevedo, uniforme en cuanto a blancos y modalidades del ataque. No obstante, en vista de la dificultad de tal empresa, me centraré en el comentario de aquellos pasajes y poemas con evidentes vínculos con el *topos*.

En el recorrido por diversas apariciones del mundo al revés, vale la pena comenzar por el romance «Los borrachos» (697)<sup>11</sup>, a causa de los aspectos típicos que presenta. A juzgar por las numerosas variantes conservadas pudo ser uno de los romances más difundidos por el autor. En cierto modo es comprensible su éxito por el muestrario de tipos y temas favoritos de la sátira quevedesca. Si se atiende a la estructura, el poema pertenece a un modelo mixto de descripción y diatriba, pues en el cuadro de unos lacayos beodos (tres franceses y un español), distribuido en dos porciones, al frente y al final, se enmarca el monólogo satírico de uno de ellos (el español) enderezado a sus camaradas. Desde el arranque del romance con el verso «Gobernando están el mundo» se anuncia el tema principal, el arreglo del estado del mundo.

En medio de otras consideraciones, más adelante examinadas, destaca el núcleo del discurso, contenido en los siguientes versos:

*Todo se ha trocado ya;  
todo al revés está vuelto:  
las mujeres son soldados,  
y los hombres son doncellos.  
Los mozos traen cadenitas;  
las niñas toman acero,  
que de las antiguas armas  
sólo conservan los petos (65-72).*

<sup>11</sup> El número entre paréntesis remite siempre al correspondiente en cualquiera de las dos ediciones de las poesías de Quevedo preparadas por el profesor J. M. BLECUA, *Obras completas*, I. *Poesía original*, Barcelona, Planeta, 1968<sup>2</sup>, más manual, y la crítica, *Obras poéticas*, Madrid, Castalia, 1969-71, en tres tomos. A continuación de este número, o por separado, los números de las líneas de los versos citados. Algunas coincidencias de este romance se observan con un romance en *Romancero general*, Ind. A. González Palencia, Madrid, CSIC, 1947, pp. 226-7, y con otro reproducido en A. DURÁN, *Romancero general*, BAE, XVI, p. 572, núm. 1.732.

Una de las facetas más genuinas y reiteradas del mundo al revés, la inversión de sexos y funciones anejas, aprovechada por el entremés<sup>12</sup>, proporciona la charnela entre dos series de reprobaciones expresadas por el borracho: la pérdida del ardor guerrero en las galas de la paz y la emancipación de la mujer, dominada sólo por la búsqueda del provecho material. En sí misma, la representación del mundo al revés incide en las galas y adornos del petimetre (las «cadenitas») y en las aguas ferruginosas (el «acero») que, recetadas a las enfermas de opilación, se convertían en pretexto para escapar a la tutela familiar<sup>13</sup>. La mujer pedigüeña, por otra parte, aparece metamorfoseada en diestro de esgrima en unos bailes y entremés del propio autor<sup>14</sup>. Con el significado de «bríos», «acero» puede contribuir a un chiste verbal: «toma acero y muestra aceros / de no dejar blanca en mí» (655, 18-19). Por la confusión de atributos no queda del todo claro la concordancia de «petos», pues si de un lado puede ser un juego de voces con el latín «petere», pedir<sup>15</sup>, de otro formaba parte de la indumentaria del *lindo*: «que ya traen todos los diablos / azul, guedejas y petos» (786, 29-32).

En este último supuesto se reforzaría un esquema formal que funciona desde el principio, el quiasmo que hace alternar el orden de los sujetos de los versos careados en pares antitéticos: «mujeres»/«hombres», «mozos»/«niñas». De momento tomamos nota del procedimiento, cuya repetición confirmará un rasgo constante.

En forma de colofón, las coplas del mundo al revés (que aún tienen la prolongación de los «arrepentidos de barba») cierran una serie de invectivas contra la degradación de los tiempos del presente. Con un tono de «laudator temporis acti», que recuerda la *Epístola satírica y censoria contra las costumbres de este tiempo*, se censura el lujo y el abandono de las virtudes guerreras del pasado en contraste con prototipos de valor y decencia (el Cid y Jimena). La comparación entre el «ayer» y el «hoy» se ve afectada por las leyes del mundo al revés, ya que, omitido el eje temporal que distancia los términos de la contraposición, se obtiene una situación invertida en el intercambio de atributos: el capitán

<sup>12</sup> Sobre el género del entremés, véase E. ASENSIO, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 19712. Concretamente, aparece el tema de la inversión de sexos en el entremés del *Marion*, de Quevedo, y *Los meriones*, de Quiñones de Benavente. Para este último, cf. H. E. BERGMAN, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, p. 418.

<sup>13</sup> Este es el tema de una comedia de LOPE DE VEGA, *El acero de Madrid*. Cf. GÓNGORA, *op. cit.*, p. 109: «Opílese vuestra hermana / y díola el Doctor su acero. / Tráela de otero en otero / menos honesta y más sana; / díola por Septiembre el mana, / y vino a purgar por Mayo» (cf. nota en p. 113). Tomar el acero llevaba aparejado paseos por el campo.

<sup>14</sup> Son los bailes números 866 («hombres de la vida airada», 4) y 874. El entremés de *La destreza*, en *Itinerario del entremés*, cit., pp. 295 y ss.

<sup>15</sup> Cf. GÓNGORA, *Obras completas*, ed. I. y J. MILLÉ, Madrid, Aguilar, 1966, p. 202: «Las espaldas vuelven todos / al pedir, con prisa tal, / que al que busques con peto / le hallarás con espaldas.» En QUEVEDO, «los Pídos enherbolados / matan el caudal con yerba» (754, 35-6).

de antaño recibe la paga del paje coetáneo, y viceversa. Según se sitúe la persepectiva, en un plano intemporal, se instaura un mundo al revés. Por la insistencia en el tema de la inflación (el ajuar de doña Jimena no da más que para el remiendo de unos calzones) se revela dificultad del noble de rentas fijas y bajas como Quevedo por superar la corriente alcista de la época que beneficia a los principales proveedores del gasto suntuuario del aristócrata: el sastre y el mercader<sup>16</sup>. De ellos, víctimas frecuentes de la pulla quevedesca, se asegura: «y hoy, si alguno ha de vestirse, / le desnudan dos primeros» (49-50). Conciliar lo inconciliable es maravilla del mundo al revés, apuntalado aquí por un juego de voces ingenioso, que consiste en oponer a las dos acepciones, propia y figurada, de una palabra el antónimo de una sola<sup>17</sup>: además del sentido propio que le contrapone a «vestirse», «desnudar» significa también despojar, robar. Momentáneamente, la ilusión coincide con las características del mundo al revés.

Junto a cuestiones económicas se barajan insatisfacciones con el signo pacifista de los tiempos actuales. Del careo de las dos épocas se desprende que la preocupación por la moda es inversamente proporcional al ímpetu militar. De su antigua ocupación, los caballeros modernos sólo conservan el nombre de «cuchilladas» dado a ciertos adornos de las calzas: «¡tanta pendencia en las calzas, / y tanta paz en el dueño!» (63-4). En cambio, la probada belicosidad del Cid se ve ahora acompañada de un traje antiguo, convertido en hábito ridículo: «con botarga colorada / en figura de pimienta (47-8). Visto desde el presente, el personaje se asimila a una figura de Carnaval: «ansí buesos y arlequines, / peranzules y botargas... la bailen danzas de espada» (778, 53-4 y 56). Responsable de estos trastornos, el Tiempo es apostrofado igualmente en otro romance, que enumera sus «operacione», parangonadas a los efectos de un mundo revuelto:

<sup>16</sup> Acerca del despilfarro nobiliario y del provecho de criados, sastres y mercaderes, testimonio C. SUÁREZ DE FIGUEROA, *El Pesejero*, ed. F. RODRÍGUEZ MARÍN, Madrid, Renacimiento, 1913, pp. 221, 322, 333, 344. Cf. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La sociedad española en el siglo XVII*, I, Madrid, CSIC, 1963, pp. 242 y ss., 223-52, 277 y ss.; del mismo, *Historia de España*, III, Madrid, Alianza-Alfaguara, 1973, pp. 343 y ss.; J. REGLÁ, *Historia de España y América (social y económica)*, III, ed. J. VICENS VIVES, Barcelona, Vicens Vives, 1974, pp. 240 y ss.; J. LYNCH, *España bajo los Austrias*, II, Barcelona, Península, 1972, pp. 182 y ss. Se hace notar la enemiga de Quevedo por estas clases «burguesas» en N. SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» aux temps de Lope de Vega*, Burdeos, Institut d'Etudes Ibériques, 1965, p. 259. Pero las raíces de la sátira antiburguesa eran morales y cristianas también. Cf. J.-V. ALTER, *Les origines de la satire antibourgeoise en France (Moyen Age-XVIIe siècle)*, Ginebra, Droz, 1966, esp. pp. 134 y ss.; H. BERTINGHAUSEN, *F. de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford, Oxford University Press, 1972, pp. 133-6.

<sup>17</sup> Cf. P. GUIRAUD, *Les jeux de mots*, París, PUF, 1976, p. 19, como una variedad de antanaclasis. En el libro de J. A. MARTÍNEZ, *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Universidad, 1975, pp. 284 y ss., 314 y ss., reciben el nombre de «palabras entrecruzadas», con ejemplos del propio Quevedo.

*Las galas de los antiguos  
ha convertido en botargas,  
y las marimantas viejas  
las ha introducido en galas (757, 121-4).*

Como factor de desbarajuste, el Tiempo ha ocasionado un trueco perfecto de modas con los cambios y recuperaciones a que se nos tiene acostumbrados. Con el refuerzo de un quiasmo («galas» se repite en los extremos), la copla del tiempo ofrece un vaivén más simétrico y equilibrado que el planteo de «Los borrachos», donde, en una sola dirección, se advierte «que el inventor de otro traje / hace lo flamante viejo» (55-6). Lejos de considerarle extraño, el motivo del tiempo que todo lo cambia encaja sin dificultad en el tópico del mundo al revés.

Si pasamos a las coplas posteriores al núcleo, la nostalgia del pasado cede el lugar a un tema a la sazón en boga: el amor «interesable» de las mujeres. También incurre en el mundo al revés la insolencia de las damas pedigüeñas, pues se culpa de la situación a la debilidad de los varones; por ahí enlaza con el afeminamiento puesto de relieve por el tópico. Contra la costumbre de acceder a todos los deseos de las damas galanteadas y su codicia, se eleva la protesta de numerosos sujetos de poemas satíricos de Quevedo. Como botón de muestra, «Pues, ¿qué ley manda, niña, o qué alcalde / que valgas tú dinero, y yo de balde?» (626, 17-8). A recuperar la preponderancia perdida tiende el siguiente «arbitrio» imaginado por el parlanchín achispado:

*Si yo reinara ocho días,  
pusiera en todo remedio,  
y anduvieran tras nosotros  
y nos dijeran requiebros (101-4).*

Con el aire de un nombramiento burlesco de «rey de Carnaval», cuyas órdenes disparatadas había que acatar, se receta un remedio no mejor que la enfermedad<sup>18</sup>. Con la intención de enderezar un mundo al revés se cae de nuevo de pleno en el tópico. Salvo por su carácter descabellado, el mecanismo es similar al empleado en *La hora* en la mayoría de las viñetas. Ante todo, desenmascara una realidad aparentemente al derecho, poniéndola del revés. Como apunta la canción ya citada, «Si te gozaba yo, tú me gozabas» (626, 13); luego, como castigo, las mujeres deben cortejar al hombre, desembocando en la misma situación escenificada en el entremés del *Marión* y similares, que suponía «donce-

<sup>18</sup> Cf. J. CARO BAROJA, *op. cit.*, pp. 298 y ss., para distintas modalidades, antiguas y modernas («rey de la faba», «rey de Carnaval», etc.). Ver en n. 11 el romance citado en segundo lugar.

llos» en vez de varones. Así se desemboca en el mismo absurdo que se combatía, restableciéndose el mundo al revés: la diversión está asegurada de este modo, aunque se cierre el círculo vicioso del tópico en torno a las víctimas de la sátira.

A pesar de (o gracias a) su ebriedad, la «persona» del discurso está en condiciones de advertir (como sucede en el *Criticón*<sup>19</sup>) un mundo patas arriba. Pero su estado físico y social no le capacita para «gobernar el mundo» más que en un mundo al revés. En calidad de integrante de él, el borracho es una víctima más de su propia sátira: el criado que pretende ser rey. Precisamente las últimas coplas de la diatriba versan sobre el «desgobierno» de los maridos que dé gobernarse a sí mismos han pasado a que «tienen por lugarteniente / la mitad de todo el pueblo» (111-2). Por más que despotrique, la «persona» satírica, que no hay que confundir con el autor real<sup>20</sup>, tiene sus limitaciones: la enmienda de los vicios es uno de ellos. Esta ambigüedad de la sátira de Quevedo en general (recuérdese que en los *Sueños* son los diablos los que satirizan) se debe en gran medida la carencia de principios morales en la crítica, a la vez acertada y desproporcionada, de malas costumbres. Como para confirmar la obediencia a las leyes que rigen el mundo revuelto, los borrachos van cayendo derribados al suelo o dan con el vino en tierra en la escena final, contrapunto del inicio, en actitud bestial.

En los sucesivos casos que van a examinarse se va a dar por separado el esquema del mundo al revés en dos caras, que vimos reunidas en el romance, la denuncia de una realidad y el enderezamiento de esta realidad.

A la primera categoría pertenece un soneto en que se zahiere a un médico. Uno de los blancos más vapuleados de la sátira quevedesca, la estirpe del médico de la sátira se remonta en una larga tradición a textos de la *Antología griega*, Plauto, Marcial, Juvenal o las *Danzas de la Muerte*, por citar sólo algunos casos sobresalientes<sup>21</sup>. Con el tiempo, al llegar

<sup>19</sup> En *El Criticón*, ed. E. Correa, Madrid, Clásicos Castellanos, 1971, II, p. 279. Cf. A. RONDONO, loc. cit., p. 88.

<sup>20</sup> Concepto central en la moderna teorización de la sátira y la literatura en general. Una definición temprana, en M. MACK, «The Muse of Satire», *Yale Review*, XLI (1951), p. 88: «a character in drama, not as a man confiding in us... an assumed identity». Cf., además, G. HIGHER, *The Anatomy of Satire*, Princeton, Princeton University Press, 1972, pp. 277, y la reseña de O. H. GREEN, «A Hispanist's Thoughts on...», *RPh*, XVII (1963), pp. 125 y ss. (con comentarios pertinentes de Quevedo); A. B. KERNAN, «Theory of Satire», en *Perspectives on Poetry*, ed. J. L. Calderwood y H. E. Toliver, Nueva York, Oxford University Press, 1968, pp. 215 y ss.; G. T. WRIGHT, «The Faces of the Poet», *ibid.*, pp. 110-2, 115-7; B. H. SMITH, «Poetry as Fiction», *New Directions in Literary History*, ed. R. Cohen, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1974, pp. 167-71, 177, 181, 186. Contra la tendencia crítica se alza L. TRILLING, *Sincerity and Authenticity*, Londres, Oxford University Press, 1974, pp. 8 y ss. Quevedo utiliza varias máscaras o «personas», que coinciden en parte con la clasificación de R. PAULSON, *The Fictions of Satire*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967, pp. 92 y ss.

<sup>21</sup> Sin citar más que unos pocos, *Antología griega*, XI, 125, 124, 257; Marcial, I, 30, 47; VI, 33; VIII, 74; Ausonio, Epigrama LXXX.

al punto culminante de la diatriba antimédica en los siglos XVI y XVII, se configura un tipo satírico estable, construido sobre unos mismos motivos. No escapa a este esquematismo el tratamiento que le dispensa el autor en su sátira en verso y prosa; es de sobras conocido el escaso o nulo aporte de Quevedo a un repertorio tradicional de tipos satíricos, sin que eso merme en lo más mínimo su genio indiscutible. Así, a poco que frecuentemos los textos festivos del Siglo de Oro y, en especial, los de don Francisco, siempre aparecerá el mismo personaje embutido en amplios ropajes, de gran barba, montado en mula, provisto de guantes y enorme sortija, repartiendo récipes con cómica suficiencia, y pocos detalles más<sup>22</sup>. Tal cual, la convención fue adoptada por el escritor, aunque la adornó con su dominio espectacular del lenguaje, bordando todos los aspectos trillados.

Entre los más antiguos reproches enderezados a la profesión figura en primer plano una tendencia a despachar al otro mundo a los pacientes. La breve alusión de un verso de Juvenal (X, 221), «Quot Themison aegros autumnus occiderit uno», queda ampliamente rebasada en la ofensiva que durante la Baja Edad Media se emprende contra los averroístas y, como exponentes de un materialismo que se atreve con lo más sagrado, el cuerpo, contra los médicos. En este clima nacen, por ejemplo, las *Invective contra medicum*, de Petrarca, que da curso entre humanistas posteriores a cierto número de tópicos; una de sus acusaciones, la impunidad del médico, «cuius error terra tegitur», se aduce en contextos folkloristas<sup>23</sup>. Justamente, al arraigo popular de esta creencia hay que atribuir la persistencia de los chistes maliciosos a cuenta del médico.

Haciéndose eco de tal corriente adversa, Quevedo prodiga las refe-

<sup>22</sup> Sólo en GÓNGORA, *Obras completas*, cit., pp. 339, 404, 409-10. Además, cf. M. ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, en *La novela picaresca española*, ed. F. Rico, Barcelona, Planeta, 1967, pp. 158-9 y, sobre todo, 847; M. DE CERVANTES, *Coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, Clásicos Castellanos, 1969, p. 212. En Quevedo son abundantes las referencias a las insignias del doctor: letrilla 653, 1-3; *Libro de todas las cosas*, Prosa, pp. 127b y ss.; *Sueño de la Muerte*, en *Sueños y discursos*, ed. F. C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1972, pp. 188-9. Aportan datos sobre medicina y literatura, A. ALBARRACÍN TEULÓN, *La medicina en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1954, y, sobre todo, Y. DAVID-PEYRE, *Le personnage du médecin et la relation médecin-malade dans la littérature ibérique des siècles XVI et XVII*, París, Ed. Hispanoamericanas, 1971. Sobre Quevedo, aparte viejos estudios de J. GOYANES y J. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, trae un sustancioso apartado, M. LORETTA ROVATTI, «Saggio di un repertorio di arti e mestieri nei *Sueños* di Quevedo», en *Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi*, Padua, Liviana, 1973, pp. 163-197.

<sup>23</sup> Sobre las disputas contra los averroístas, cf. F. HEER, *El mundo medieval*, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 332. Cito F. PETRARCA por *Invective contra medicum*, ed. P. G. Ricci, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1950, p. 29. Desde el siglo XVI hay abundantes menciones en forma de frase o dicho proverbial de la acusación (así, G. CORREAS, en su *Vocabulario de refranes*, «El yerro del médico, la tierra le tapa»). Cf. *Viaje de Turquía*, ed. A. Solalinde, Madrid, Austral, 1965, p. 37; M. DE SANTA CRUZ, *Floresta española*, Buenos Aires, Austral, 1947, p. 77; F. LÓPEZ DE UBEDA, *La pícara Justina*, ed. A. Rey, Madrid, Ed. Nacional, 1977, pp. 202, 225; M. DE CERVANTES, *Licenciado Vidriera*, en *Novelas ejemplares*, cit., pp. 55-7. Pero antes ya escribía F. PÉREZ DE GUZMÁN, en sus *Proverbios*, «No hay arte nin disciplina / que tanto encubra el mal, como es la medicina / e error de su oficial», en *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. R. Foulché-Delbos, Madrid, NBAE, 22, 1915, núm. 309, p. 755b.

rencias a médicos que actúan al servicio de la Muerte. Gracias al sesgo desorbitado de sus burlas consigue extraer del filón casi agotado buenas ocasiones de risa. Como anticipaba, del caudal de pullas contra los médicos, un soneto se pliega a los condicionamientos del mundo al revés. Copio a continuación el soneto, cuyo epígrafe reza: «Mató un médico su candil estudiando, por despabilarle, y reconoce el candil justa aquella pena por su culpa»:

*Si alumbro yo porque a matar aprenda,  
¿de qué me espanto yo de que me apague?  
Pues en mí «Quien tal hace que tal pague»  
justifica el doctor se comprenda.*

*Despabila al que cura y a su hacienda;  
cura al que despabila, aunque le halague;  
basta para matar que sólo amague:  
de calaveras es su estudio tienda.*

*Por ser matar la hambre comer, come;  
hasta su mula mata de repente;  
ninguna escapa que a su cargo tome.*

*Es mataloshablando eternamente;  
será el mundo al revés siempre que asome,  
pues el amanecer vuelve Occidente (543).*

Sólo conozco en el romance 783 un caso igual de coherencia del sujeto con el principio dominante de la Muerte. Subordinados, aparecen otros motivos habituales, como la codicia, la adulación, charlatanería o la mula, algunos muy viejos<sup>24</sup>. En procedimiento característico de algunos poemas satíricos, en especial sonetos, un aspecto es asediado desde perspectivas diferentes que confluyen en el mismo punto (repárese en el soneto «A una nariz» por bien conocido). Aquí la muerte es insistentemente aludida a través de diversas variantes a partir del arranque, apagar (matar) una luz en el intento de avivarla. Este acto inocente se dota de inesperada trascendencia: es una especie de emblema del oficio del matasanos, como ya anotó González de Salas. Al mismo tiempo, la luz que alumbra el estudio del doctor aparece como cómplice de crímenes futuros y planeados. No contento con la ecuación «despabilar» = «curar» = «matar», Quevedo redondea la implacable determinación del médico con una retahíla de expresiones que en una u otra forma remiten a la muerte. En la selección de términos y giros del campo

<sup>24</sup> Llamo la atención sobre un manuscrito, «Colloquio de Phillistro y el Comendador», atribuido a Hernán Núñez, donde se discuten algunos tópicos. La charlatanería y el halago son rasgos que le censura PETRARCA, *op. cit.*, p. 80.



semántico de la muerte, el criterio no puede ser más amplio, pues abraza una sinonimia parcial («despabilar») o una metáfora deslexicalizada de la lengua corriente («matar la hambre»), un juego de voces con las «mataduras» de la mula o la deformación paródica de un bordoncillo («matalosháblando» por «mataloscallando») <sup>25</sup>, amén de referencias directas a la pericia homicida del doctor comparado a un espadachín («basta para matar que sólo amague»). Todas estas alusiones macabras surten el efecto de constituir al doctor en verdadero ser para la muerte.

Remata el soneto una conclusión original: el médico es un mundo al revés. No recuerdo ninguna imagen que incluya al médico entre los moradores del mundo al revés, al menos con iguales características; que se sepa, tampoco la sátira que maneja el tópico. Sin embargo, nada más lógico que la innovación de Quevedo, justificada por el oficio trocado con el de un matarife. Cuando se presenta insistentemente a los médicos como poco menos que homicidas, es un caso flagrante de perversión de las funciones encomendadas de sanar a los enfermos. Bajo este prisma el médico se integra a la serie quevedesca del mundo al revés de forma natural, como aquel médico de *La hora* que trueca lugar con el verdugo. Más que habitante, el médico es el mismo mundo al revés; por tanto, compendio de todos los trastornos que allí tienen asiento. En apoyo de esta enormidad el autor se vale de uno de los «imposibilidades» más reiterados: el sol se desplaza de oeste a este. En un poema amoroso, «Varios afectos de amante», se lee de modo semejante: «los que podéis vestir de luto a mayo / y anochecer el sol en el Oriente» (386, 3-4). En el soneto satírico, sin embargo, el verso «pues el amanecer vuelve Occidente» está seleccionado por el juego de voces que contiene, ya que «Occidente» se puede derivar con etimología falseada del verbo latino «occidere», matar, en vez del étimo correcto «occidere», caer, declinar. Con esta metáfora cósmica, de hecho, culmina la sarta de alusiones a la capacidad mortífera del galeno, exagerada al máximo; remontando el curso del poema, sin embargo, las habilidades médicas se perciben sujetas a las leyes de inversión que rigen el mundo al revés, y se dotan de una malicia que contradice los deberes sociales del médico.

Para despejar las dudas acerca de la relevancia de la imagen final para el conjunto del soneto convendrá analizar su impronta en la propia forma. Antes de manifestarse el tópico en los dos últimos versos se observa una dimensión lingüística del mundo al revés en la disposición en

<sup>25</sup> Cf. un chiste similar en *Sueño de la Muerte*, ed. cit., p. 239. Véase, para creaciones léxicas parecidas, E. ALARCOS GARCÍA, «Quevedo y la parodia idiomática», en *Homenaje al Prof. Alarcos*, I, Valladolid, Universidad, 1963, pp. 443-72.

quiasmo de los versos «Despabila al que cura y a su hacienda; / cura al que despabila, aunque le halague» (5-6). En un ámbito reversible, equivalen palabras de significado contrario al tiempo que se oponen: «despabila» (con los sentidos de «matar» y «acabar con presteza», «robar») y «cura» (anota González de Salas que «el *curar* y el *matar* toma por una cosa misma»). Sin más que desplazarse, una palabra se conmuta en su opuesta. En cierto modo, refleja la simetría del espejo, que traspone el lado derecho al izquierdo y viceversa<sup>26</sup>. La combinatoria sintáctica de estos versos se ajusta al modelo proporcionado por el mundo invertido, es decir, el topos «modeliza» el poema; en las líneas abstractas que relacionan los dos verbos se reconoce una réplica verbal del modelo, su icono. En este caso, la semejanza marcada de significante y significado propia del icono pertenece a la categoría del «diagrama» en el que el significante reproduce sólo relaciones entre los elementos componentes del significado<sup>27</sup>.

Otras combinaciones del tópico con la corporación médica son más vagas y esporádicas. Así, el pasaje de una letrilla que culpa a los médicos de la sustitución de la fórmula de cortesía «Que Dios guarde» por «A Fulano, que Dios pierda» (654, 15-22). Por tanto, incide en las malas intenciones del médico, más criminal que incompetente. En cambio, en algún otro pasaje, los yerros derivan de la ignorancia; sobre la base de un chiste trivial, «errar»/«herrar»<sup>28</sup>, la mula pasa a responsabilizarse de las curas del amo (759, 1-4).

Probablemente, la insistencia de Quevedo en el tema responde a un afán de elaborar una convención satírica tradicional. Sin embargo, una ojeada a textos serios revela en Quevedo unas razones profundas para su aversión satírica al gremio. En el médico combate Quevedo algo más que el tipo consagrado por generaciones de satíricos. Cuando en *Virtud militante*, en el apartado «Enfermedad», llega a la cuestión de la medicina, brota espontáneamente el chorro de burlas usual para exponer la incapacidad de este arte. Más adelante, con todo, matiza algunos extremos de la sátira: «Muy excelentes médicos ha habido y hay en el

<sup>26</sup> Cf. M. GARDNER, *Izquierda y derecha en el cosmos*, Estella, Salvat, 1972, pp. 15 y ss., sobre los efectos ópticos de los espejos.

<sup>27</sup> Empleo la palabra modelo y «modelizar» en la acepción semiótica. Cf. I. LOTMAN, *La structure du texte artistique*, París, Gallimard, 1973, esp. pp. 52 y ss. La noción de icono es corriente en crítica literaria, en especial, desde W. K. WIMSATT, *The Verbal Icon*, Londres, Methuen, 1970. La distinción entre «imagen» (el significante imita las propiedades elementales del significado) y «diagrama», en R. M. BROWNE, «Typologie des signes littéraires», *Poétique*, II, 7 (1971), pp. 337 y ss.

<sup>28</sup> El mismo chiste en el prólogo al *Sueño del Infierno*, ed. cit., p. 106; cf. GÓNGORA, *Obras*, pp. 173 y 154; sobre el valor equivalente de mulas y médicos, F. TRILLO Y FIGUEROA, *Obras*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1951, p. 153. El chiste «hierros»/«yerros» era muy manido. Cf. LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1968<sup>2</sup>, p. 333, n. 123; M. n'Ons, *Vida y poesía de Ledesma*, Pamplona, Eunsa, 1974, pp. 267-8.

mundo; empero todos curan con lo que saben, por lo que conjeturan de lo que ignoran y no ven»<sup>29</sup>. Hasta este punto está dispuesta a llegar la ecuanimidad del autor; sin duda, es lo más amable que quepa espi-  
gar en toda la obra de Quevedo al respecto. Aparte posibles experien-  
cias personales poco gratas y el peso de la tradición, influye en la in-  
quina quevedesca un sistema filosófico, el estoicismo, poco compatible  
con la salud del cuerpo; la preparación para la muerte prima sobre  
cualquier otra consideración<sup>30</sup>:

No ha de ser el cuidado hacer que la vida sea larga, sino buena.  
Nuestra muerte no reconoce otro médico eficaz y docto para su salud,  
sino la buena conciencia. Para las enfermedades de la vida, solamente  
es medicina preservativa la buena muerte.

Como es fácil advertir, el pensamiento moral sigue derroteros distintos  
de la preocupación por aliviar unos dolores o salvar al cuerpo de la  
muerte.

Si se buscaría en vano en la sátira el polo positivo del que el mé-  
dico es correlato degradado, el tratado moral encuentra una contrapar-  
tida aventajada en el buen vivir y el entendimiento natural autorregu-  
lador, sin duda en obediencia al precepto senequista «sequere natu-  
ram»<sup>31</sup>. En el «Sermón estoico de censura moral», afirma que «el ayuno  
se llama medicina» (145, 46), mientras que, en clave más jocosa, re-  
machá: «Y la templanza es el mejor Galeno» (570, 4). Aunque de ma-  
nera involuntaria, entre las virtudes de la pobreza también se halla el  
ahorro de medicinas: «Mi pobreza me sirve de Galeno... y abstinencia  
forzosa me gobierna» (558, 1 y 11). En definitiva, el médico es adver-  
sario de la vida en la sátira, pero también de la Naturaleza en una pers-  
pectiva filosófica. Ante la muerte inevitable sólo se le reconoce el papel  
de testigo impotente<sup>32</sup>:

Confieso que hay excepción de excelentes y fieles y doctos médicos  
y artifices; mas no presumo hallarla yo. No por eso los desprecio, si bien  
los excuso; y cuando más no pueda, que será algún día que ya no puede  
venir lejos, los llamaré, no para escapar, para morir, como es uso y cos-  
tumbre. Pagarélos: ceremonia introducida, no socorro eficaz. Llamaré a  
que me cure el que sé que pelea; y moriré, como hombre, de un día tras

<sup>29</sup> *Prosa*, p. 1455a.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 1459a.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 1458a: «Sólo el hombre sabe lo que le hace mal, y sólo al hombre le sabe bien lo que le hace mal. Dióle Dios en el entendimiento, médico dentro de sí, y búscale fuera en el entendimiento de otro» (cf. 1456b y ss.). Cf. H. EYTINGHAUSEN, *op. cit.*, p. 104, que señala a SENECA, *Ep.* 78, 5, como fuente. Halla también reminiscencias del *Ecclesiastés*, xxxviii, 1-4; cf. M. DE CERVANTES, *Vidriera*, pp. 55 y ss.

<sup>32</sup> *Prosa*, p. 1457.

otro, y trillado del paseo de las horas, sin que tenga culpa en mi acabamiento otra cosa que mi composición, donde se muere por ley, y no por venta.

Tanto en la sátira como en el tratado ascético se margina al médico de su cometido propio por pecado de más o de menos. De agente obstinado de la muerte a acólito ineficaz de ella, se recorre todo el trecho que media de la sátira a la reflexión moral; pero ambas visiones no están refidas con la perspectiva invertida que rige el mundo al revés, el nuestro, donde la muerte triunfa sobre la vida.

Si bien la sátira antimédica de Quevedo se nutre suficientemente de las convenciones literarias para no necesitar acudir al trasfondo doctrinal que la sustenta, no ocurre otro tanto con la siguiente formulación del tópico, solidaria de una ideología concreta:

*Que su limpieza exagere,  
porque anda el mundo al revés,  
quien de puro limpio que es  
comer el puerco no quiere;  
que lagarto rojo espere,  
el que aún espera al Señor,  
y que tuvo por favor  
las aspas descoloridas,  
conciértame esas medidas (642, 29-37).*

En la estrofa de la letrilla (otra versión ligeramente distinta en 668, 23-9) aflora con el antisemitismo la resistencia de la élite del poder político, social y económico a abrir sus filas a la entrada de aspirantes a la nobleza, enriquecidos en actividades productivas. Pero el dinero abrirá brecha hasta en los reductos más acreditados de la sangre limpia, las Ordenes militares, cuyos hábitos se venden a mercaderes desde 1625 en tiempos de Olivares<sup>33</sup>. Contra los advenedizos indeseables no quedaba otra defensa que achacarles antepasados conversos. Como partidario firme del orden tradicional, Quevedo no da muestras aquí de una indignación fingida. Se confirma en abundantes pasajes de la poesía satírica (para no recurrir a otras fuentes) un desdén aristocrático por las clases laboriosas de la sociedad, como el arrendador del vino (732, 77-80), el tabernero (634) o el mercader de paños (763, 1-4), motejados de judíos para descalificarlos en sus pretensiones honoríficas<sup>34</sup>.

Una vez más, Quevedo amplía la gama del mundo al revés ahora,

<sup>33</sup> Cf. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La sociedad española*, cit., pp. 197 y ss., 203 y ss.; M. DEVÈZE, *L'Espagne de Philippe IV*, París, SEDES, 1970, p. 259.

<sup>34</sup> El tema está ligado al tópico según muestra MICHÈLE GENDREAU-MASSALOUX, «Le gaucher selon Quevedo: un homme à l'envers», en *L'image du monde renversé*, cit., pp. 73-81.

para incluir un fenómeno social coetáneo. Se comprueba así, si falta hacía, la raíz conservadora que por regla general posee el tópico. Desde una óptica reaccionaria, todos los cambios sociales pueden traducirse en la clave de un mundo revuelto, donde lo inferior suplanta a lo superior, y al revés. Sin que se suscite siquiera la cuestión de unos méritos, el solo intento de alterar el orden de la sociedad sancionado por Dios es perverso en sí; puede parangonarse al afán de medro de los pícaros en el *Buscón* o la letrilla 648.

La simple mención del mundo al revés podría rebajarse a la categoría de mera trivialidad de no acompañarse de una estructura coherente con el *topos*. Un análisis somero de la estrofa apoya la hipótesis de una disposición del texto ordenada por una imagen dominante. En la letrilla considerada en conjunto se desvelan diferentes hipocresías sociales mediante un empleo de la antítesis bastante extendido. Esa misma pauta sigue la estrofa, donde se alude al mundo al revés, salvo que sirve de vehículo para contraponer dos realidades marcadamente incompatibles al tiempo que sutilmente se complace en los rasgos que invitan a una confusión de los extremos. Para lograr este efecto, el autor renueva en cierto modo la técnica observada en el *Buscón*, donde dos códigos distintos se entrecruzan en las palabras del narrador<sup>35</sup>. Por uno de ellos, así, en la estrofa, no querer comer puerco puede interpretarse como indicio de limpieza; pero, por el otro, es señal segura de carecer de la limpieza de sangre de que alardea el converso. No deja de ser paradójico en quien todavía espera al Mesías, el Señor crucificado, esperar una cruz o insignia («lagarto rojo») del hábito de la Orden militar de Santiago, consagrada a la gloria del Señor. Revela, además, una gran malicia comparar la honra que reporta una cruz de Santiago con el «favor» de las aspás infamantes del sambenito, que supone de hecho una conmutación de una pena más grave. Esta combinación de opuestos, atenuados por una semejanza superficial (limpieza, espera, cruz, honra), casa con la perspectiva invertida del tópico: la sustitución (no efectuada) de lo alto por lo bajo es más divertida si va abonada por una serie de «razones» que enturbian pasajera y superficialmente la nitidez de las discrepancias. Casi con seguridad, esta letrilla corresponde a una época en que los casos raros de encumbramiento indebido podían tomarse a chacota aún.

Aunque no se mencione en este lugar, el motor de tales ascensos es el dinero. En todos los tiempos se le acusa de subvertir la ordenación

<sup>35</sup> Cf. R. Lutz, «Pablos de Segovia y su agudeza», en *Francisco de Quevedo*, cit., pp. 203-17, y R. Chos, *L'aristocrate et le carnaval des gueux*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1975, pp. 63 y ss.

jerárquica de la sociedad<sup>36</sup>. A veces, el «poderoso caballero don Dinero» ocasiona trastornos equiparables a los del mundo al revés: «¿Y quién lo de abajo arriba / vuelve en el mundo ligero?» (649, 41-2). Factor de desorden al mismo nivel que la Fortuna o el Tiempo, el poder del dinero será elevado a la categoría de culto, el «dinerismo», fomentado por una conjura hebraica, en *La hora de todos*. En épocas de profunda crisis, como la que le tocó vivir al autor, suele cundir la impresión de una gran inestabilidad, traducida en cambios bruscos de fortuna y carreras fulgurantes: «El que nació entre candiles, / se pasea entre blandones» (654, 96-7). Sin relación expresa con el tópico, pero en la línea de las mutaciones sociales que aborrece el aristócrata Quevedo, se reserva un gran espacio a fustigar la figura del «letrado cazapuestos» (653, 30), variante del «catarribera», que cual plaga burocrática ávida de poder amenazaba las viejas posiciones de la nobleza; así, el «pretendiente de una plaza / para encaramarse en otra» (768, 65-6). Riqueza, intriga, carreras universitarias, desequilibran el mundo, ganándose la antipatía del autor.

Si el mundo al revés puede considerarse una verdad universal, implica la existencia, al menos teórica, de un mundo al derecho. En principio, la sátira no se ocupa de cómo acceder a él, es decir, de la virtud o la normalidad; en la mayoría de los casos, se dan por supuestas tras las lacras que denuncia la sátira. En esto radica el objetivo perseguido por el autor satírico. Mientras que los ejemplos aducidos hasta el momento se atienen a la táctica de desenmascarar una realidad tergiversada, aunque aparentemente al derecho, hay casos en los que el poeta imagina una operación inversa de la que originó el mundo al revés. Tal como sucedía en el romance «Los borrachos», no se revela el haz que ocultaba el envés del mundo, sino que, como máximo, se aplica el castigo merecido mediante un procedimiento de signo inverso. El mismo sistema retributivo funciona en las premáticas burlescas. Apenas anima a éstas un afán auténtico de corrección de abusos; por medio de ordenanzas paródicas se somete a un reajuste el caos de seres y cosas inconexos, según un criterio «lógico» o bien justiciero. En esta tarea no es raro que se encuentren situaciones propias del mundo al revés: «A barbados ceceosos / mando se pongan basquiñas» (743, 9-10). Bajo pretexto ordenancista («Mando yo, viendo que el mundo / de remedio necesita», 743, 1-2), se logra realzar los defectos o adecuar a la realidad

<sup>36</sup> Sobre la sátira del dinero desde la Edad Media, cf. J. A. YONCK, *The Lineage of Lady Mead: the Development of Medieval Venality Satire*, Notre Dame, Indiana University Press, 1963. Sobre Quevedo, cf. E. ALARCOS GARCÍA, «El dinero en las obras de Quevedo», en *Homensajes*, cit., pp. 377-442. Antecedentes como Juan Ruiz o Turmeda son claros. Pero ya Juvenal (III, 183-4), «Omnia Romae / cum pretio».

la apariencia; el resultado puede compararse con el armazón simple del soneto 516, «Mujer puntiaguda con enaguas», y similares. A través del ingenio el autor se asegura un dominio verbal del absurdo, regido a voluntad sin intención moralizante; es la revancha del intelectual que carece de medios para modificar efectivamente una perversión inmutable.

Al contrario de las muestras analizadas, la variedad de mundo al revés enderezado no traspasa el plano hipotético, ya que sólo refleja el deseo del satírico y no una realidad en acto. Así, se aplica a casos históricos en los que se evoca la posibilidad de un cambio de rumbo completo sin otro fin que la fantasía absurda. Cuando refiere la insania de Artabano y Domiciano, aficionados respectivamente a pescar ranas y cazar moscas, propone a la Fortuna un mejor empleo de la realeza deshonrada, pasándola a las víctimas: «Fortuna, ¿no estuvieran más decentes / puestas en un moscón y un renacuajo / las dos coronas, que en tan viles frentes?» (538, 9-11). En otro caso histórico-legendario, el encuentro del cínico Diógenes y Alejandro Magno<sup>37</sup>, más bien destaca la falta de sinceridad en el anhelo del rey de «trocar el cetro a cazcarrias», pues «si Dios otorgara el trueco, / allí viera Dios las trampas» (745, 184, 187-8). Como en *La hora de todos*, un cambio de fortuna no hace mejores a los hombres.

No todos los enderezamientos hacen gala del mismo delirio absurdo. Como es natural, se filtra en ellos preocupaciones morales que embargaban al autor en contextos más serios. Así ocurre en el siguiente soneto copiado íntegramente:

*Si el mundo amaneciera cuerdo un día,  
pobres anocheccieran los plateros,  
que las guijas nos venden por luceros  
y, en migajas de luz, jigote al día.*

*La vidriosa y breve hipocresía  
del Oriente nos truecan a dineros;  
conócelos, Licino, por pedreros,  
pues el caudal los siente artillería.*

*Si la verdad los cuenta, son muy pocos  
los cuerdos que en la Corte no se estragan,  
si ardiente el diamatón los hace cocos.*

<sup>37</sup> Analiza el romance M. Muñoz Corrás, «Sobre el estilo de Quevedo», *Mediterráneo*, IV (1946), pp. 108-42. El tema del encuentro de los dos personajes recurre desde la Antigüedad. A las autoridades citadas en nota a J. DE ZABALETA, *Errores celebrados*, ed. D. Heraberg, Madrid, Clásicos Castellanos, 1974, pp. 102 y ss., cabe añadir el epitafio de Ansonio «Diogenes, cui pera penus, cui dolia sedes». Séneca defiende a Diógenes en *De tranquillitate animi*, VIII, 2-4, pero Quevedo es más reticente en *Virtud militante*, Prosa, p. 14447, y en *Infierno enmendado*, Prosa, pp. 229b y ss.

*Advierte cuerdo, si a tu bolsa amagan,  
que hay locos que echan cantos, y otros locos  
que recogen los cantos y los pagan (554).*

Tanto en textos morales como satíricos, el tema de la sobrevaloración de gemas y metales preciosos recurre en parecidos términos; así, en los *Sueños del Infierno y de la Muerte*, el tratado ascético *Providencia de Dios*<sup>38</sup> y el soneto moral 68, donde se habla de «Las guijas que el Oriente por tesoro / vende a la vanidad y a la locura» (9-10). A poco que ahondemos en el cotejo, habrá que concluir con R. M. Price, «The satirist in one style is a moralist in another»<sup>39</sup>. Con estrategia adecuada al caso, los textos convergen en un repudio igual del lujo desmedido.

Se parte en el soneto de la constatación de un mundo aquejado de locura colectiva, tema corriente de la sátira. Del mismo modo que los locos se ríen de la locura de los demás (cf. romance 728), se dan también locuras complementarias en quienes echan cantos y quienes los recogen para pagarlos<sup>40</sup>. Al rebajar, en una hipotética iluminación de la mente del mundo, el comercio de piedras preciosas al de simples guijas, el autor lo anexiona a la esfera del mundo al revés implícitamente; el enderezamiento no hace otra cosa que dejar al descubierto la realidad. De acuerdo con los cánones del tópico, los objetos no ocupan el lugar que les corresponde en la escala de la creación: de un lado, «guijas», «migajas», «jigote» (términos del estilo ínfimo a los que presta cohesión la paronomasia); de otro, los elementos celestes que pretendían suplantarlo, «luceros», «luz», «día». De seguir el impulso moralizador del soneto 68, mencionado más arriba, el rechazo de estos bienes ilusorios habría derivado hacia el elogio de aquellos bienes imperecederos de la Naturaleza frente al brillo engañoso del lujo artificial: «De balde me da el sol su lumbre pura, / plata la luna, las estrellas oro» (68, 12-13). En cambio, la inspiración satírica encuentra más divertido destacar en la cordura recobrada del mundo el empobrecimiento, consecuente del vuelco, en el gremio de los plateros: «Si el mundo amaneciera cuerdo un día / pobres anochecieran los plateros» (1-2). Con ello, se renovaría una operación típica del mundo al revés.

En los dos primeros versos es patente un quiasmo que se superpone a la antítesis: «mundo»-«amaneciera»-«cuerdo»/«pobres»-«anochecieran»-«los plateros». Entre las expresiones metafóricas deslexicalizadas

<sup>38</sup> *Sueños y discursos*, cit., pp. 122 y 219; *Prosa*, pp. 1790b-91a.

<sup>39</sup> «A Note on three Satirical Sonnets of Quevedo», *BHS*, XL (1963), p. 88. Del mismo, en el prólogo a *Antology of Quevedo's Poetry*, Manchester, Manchester University Press, 1969, pp. 9 y 12. H. ETTINGHAUSEN, *op. cit.*, p. 128, habla de «two sides of a coin».

<sup>40</sup> Sobre el tema de la locura del mundo, cf. J. A. MARAVALL, *Cultura del Barroco*, cit., pp. 309 y ss.



«amanecer» y «anochece» con adjetivo predicado<sup>41</sup>, se interpone convenientemente «un día». El cuadro de contraposiciones se completa con las que se dan entre «guijas» y «luceros» o, en el interior de lexemas, «migajas» y «luz», «jigote» y «día». Equivalencia en la discrepancia es la fórmula conceptista, «concordia discors», que mejor cuadra a la elaboración quevedesca del *topos*: inversiones quiásticas, paralelismos antitéticos.

Dentro del terreno de las fantasías justicieras, el tema mismo de la justicia parece obligado. Nada con más méritos para ingresar en la categoría del mundo revuelto que la descarada corrupción de los funcionarios de la justicia. Viejo tema de la sátira medieval del Arcipreste de Hita o de Pero López de Ayala, en competición con el del dinero, los males de la justicia inspiran muchas páginas a los talentos literarios del Siglo de Oro, sin que en modo alguno quede a la zaga nuestro autor, enemigo jurado de alguaciles, escribanos, jueces, corchetes y demás ralea. De este pozo sin fondo interesa la frecuente equiparación de perseguidor y perseguido, servidor de la justicia y delincuente, si no se inclina la balanza del delito en favor del encargado de reprimirlo. En el *Alguacil alguacilado*<sup>42</sup> advertía el demonio que «hay muchos de éstos (alguaciles) en quien la vara hurta más que el ladrón con ganzúa y llave y escala». Por eso no extraña que un caco arrepentido aspire a convertirse en... alguacil: «harto de hurtar a palmos con la mano, / quiero, alguacil, hurtar con ella a varas» (542, 13-4; cf. 647, 27, y 761, 29-32). Sin necesidad de formularlo expresamente, la profesión entra de lleno en las filas de los oficios desvirtuados del mundo al revés, como el matasanos antes.

Sentado que la justicia está en manos de los peores delincuentes, sólo falta imaginar el castigo que sancione a todos los culpables. Combate así Quevedo la paradoja, tomada de San Pablo (*Ad Romanos*, 2) y desarrollada en *Virtud militante*: «Muchos pretenden ser jueces más para ser delincuentes sin castigo que para darle a los que lo son. Muchos hombres se condenan a sí en lo que condenan en otros»<sup>43</sup>. Para cumplir con su deber, la horca necesita de una ración mayor según reclama en el siguiente soneto<sup>44</sup>:

<sup>41</sup> Cf. A. CASTRO, «Sobre 'yo amanezo' y 'yo anochezco'», en *De la España que aún no conocía*, 3, México, Finisiterre, 1972, pp. 269-72.

<sup>42</sup> *Sueños*, cit., p. 100.

<sup>43</sup> *Prosa*, p. 1452a. El diablo se beneficia más de los que ahorcan en *Infierno enmendado*, *Prosa*, p. 249a. Cf. M. ALEMÁN, *op. cit.*, p. 676 (cf. 629-30): «con los ladrones de bien... con los que nos ahorcan a nosotros no hablo, que somos inferiores dellos».

<sup>44</sup> Brevemente analizado por H. BAADER, «Zum Problem des Manierismus in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters», *Studia Iberica: Festschrift für H. Flasche*, Berna, Francke, 1973, pp. 53-5.

*Si a los que me merecen me entregara  
la Justicia, no bolgara la madera.  
¡Oh qué notable colgadura hiciera!  
En oro a la de Tánéz despreciara.*

*En un credo, oficiales despachara  
que en despachar se tardan una era;  
menos el ruido que las nueces fuera,  
y el pino fruto de nogal llevara.*

*Hubieran en mí más varas que no palos;  
presos y prendedores y ringlones;  
de pobres extendiera a ricos malos.*

*Ladrones, y quien hurta a los ladrones  
gozaran igualmente mis resbalos,  
aunque el adagio los trocó en perdones (547).*

Confrontado con el intercambio de papeles que se produce en el episodio segundo de *La hora*, el soneto no llega a absolver al reo, cediéndole el puesto de verdugo; pero el número de clientes habituales se ha incrementado con el aporte de delincuentes honrados, respetables tan sólo en un mundo al revés. Aunque no se le cita, el tópico está presente en filigrana. El punto de partida es un estado de cosas, denunciado por una letrilla:

*Este mundo es juego de bazas,  
que sólo el que roba triunfa y manda.*

*Toda esta vida es hurtar,  
no es el ser ladrón afrenta,  
que como este mundo es venta,  
en él es propio el robar.  
Nadie verás castigar  
porque hurta plata o cobre:  
que al que azotan es por pobre  
de suerte, favor y trazas (647, 1-10).*

Tras la metáfora del juego de naipes y sobre todo del mundo como venta<sup>45</sup>, se abre proceso a una sociedad que canoniza el delito y el delincuente. A esta confusión intentará poner tasa la horca, instaurando una nueva confusión: en el castigo en vez del premio.

La yuxtaposición de opuestos, «presos» y «prendedores», «pobres»

<sup>45</sup> Cf. J. A. MARAVALL, *Cultura del Barroco*, pp. 317 y ss. Pero más que con el sentido de etapa se relaciona con los hurtos y engaños de las posadas, como se refleja en el entremés de *La venta* del propio autor o en Cervantes, Alemán y López de Ubeda, por citar unos pocos. R. Fernández de Ribera es autor del *Merón del mundo*. Cf. QUEVEDO, *Sueño del infierno*, pp. 107-8. Sobre el hurto generalizado, cf. M. ALEMÁN, *op. cit.*, p. 279.

y «ricos malos», refleja bien los efectos del enderezamiento. Las autoridades judiciales como los ricos, a quienes incluye en el censo de los criminales, están aludidos por metonimias: «En oro» (4) se refiere al que guardan los poderosos; los «ringlones» son los de los escribanos, y las «varas», las insignias de mando de los alguaciles, contrastadas con los «palos» de la horca, como sucede a una «señoría», «que el mando y palo tenía, / y ya tiene sólo el palo» (648, 17-8). También se advierte el sello del tópico en la fórmula de quiasmo que contienen los versos antitéticos: «En un credo, oficiales despachara / que en despachar se tardan una era (5-6). En simetría de espejo, «En un credo», que además de presteza connota el rezo de esta oración en el patíbulo, se opone a «una era», mientras que el cambio de «oficiales» de objeto directo a sujeto, de paciente a agente, determina la variación de las acepciones del verbo «despachar». En la secuencia «Ladrones, y quien hurta a los ladrones» (12) se aprecia una nueva inversión.

Si se repara en que no se traspasan los límites de una fantasía en los dos sonetos descritos con cierto detenimiento, sorprenderá hallar una inflexión a la regla general del mundo al revés en una letrilla donde se admite la realidad concertada:

*Fui bueno, no fui premiado;  
y, viendo revuelto el polo,  
fui malo y fui castigado:  
así que para mí solo  
algo el mundo es concertado.  
Los malos me han envidiado;  
los buenos no me han creído;  
mal bueno y buen malo he sido:  
más me valiera no ser (661, 3-11).*

Por una vez parece que quiebra el sistema que para el desengaño<sup>46</sup> rige los asuntos humanos, premiando a los malvados, mientras que «pasan los buenos penas y quebrantos» (640, 87). La letrilla, sin embargo, tiene una réplica casi idéntica en la queja de un cortesano retirado que se lee en un soneto moral:

*Fui malo por medrar: fui castigado  
de los buenos; fui bueno: fui oprimido  
de los malos, y preso, y desterrado.  
Contra mí solo atento el mundo ha sido,  
y pues sólo fue inútil mi pecado,  
cual si fuera virtud padezca olvido (85, 9-14).*

<sup>46</sup> Véase H. SCHULTE, *El desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, Munich, Fink, 1969. Hay un poema similar de B. LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Clásicos Castellanos, 1974, I, p. 164.

Aunque coinciden los planteamientos de ambas poesías y se enmarcan en el mismo ámbito de intrigas cortesanas, sólo se alude a una trama de mundo al revés en el texto satírico; la especialización del tópico dentro de la sátira es manifiesta. Tanto la letrilla como el soneto dimanan del dilema sustentado en *La cuna y la sepultura*<sup>47</sup>: «si eres bueno, te aborrecen los malos; si eres malo, los buenos; tu día postrero todos te desamparán». Como el conflicto es forzoso, las expectativas del cortesano ansioso de recompensa se frustran sin que sus servicios seduzcan a los interesados y competidores; no llega a la perversidad de otro intrigante que «todos los malos quiere que sean buenos» (50, 12). En la figura desmedrada del adulator sin éxito se percibe cierto parentesco con la del «estrellado» o «gafe» de otro romance<sup>48</sup>, al «que no hay cosa mala o buena / que, aunque la piense de tajo, / al revés no me suceda» (696, 34-6). Así, al equipararse con este tipo burlesco, se dota del contorno cómico que falta al sujeto del soneto moral: éste conduce al desengaño y requiere seriedad; aquél sólo produce regocijo con sus desdichas. Sin variar la significación, cambia el estilo.

El fragmento satírico copiado pertenece doblemente a la órbita del *topos* al desplegarlo en dos tiempos o en las dos caras que venimos descubriendo. Al principio, se admite la realidad de un mundo («polo») revuelto: los buenos son siempre preteridos. Al fallar la contrapartida es cuando se advierte la acción de un mundo concertado, aunque de alcance restringido a un individuo («para mí solo»). Así pues, aparecen alternativamente los dos motivos del mundo al revés que veíamos disociados en otras poesías de Quevedo. Como en casos previos, la simetría invertida del quiasmo refleja la difracción característica: el orden de colocación del par antitético «bueno» y «malo» alterna por tres veces. En la última ocasión pierden en el juego de sustituciones su identidad los términos antagónicos que se disuelven en los híbridos «mal bueno» y «buen malo», que expresan lo insatisfactorio de las representaciones hipócritas y la relatividad inestable de los conceptos. Aunque «mal» y «buen» remiten a la habilidad desigual para ejercer de «bueno» y «malo» respectivamente, el contexto les presta cierta coloración moral: en la bondad se descubre su raíz malvada (busca el premio); en la comedia de maldades disfrazadas logra convencer a todos (para su desgracia).

Con desparpajo cómico, lo cierto es que se rozan cuestiones trascendentes; nada menos que la acción de la Providencia puede verse en juego tras el castigo de las pretensiones del sujeto satirizado. Casi como

<sup>47</sup> *La cuna y la sepultura*, ed. M.<sup>a</sup> L. López Grigera, Madrid, CSIC, 1969, p. 53. Cf. H. EYRING-HAUBEN, *op. cit.*, pp. 79 y ss.

<sup>48</sup> Es una parodia de un poema del *Cancionero llamado flor de enamorados* (1562), Valencia, 1934, p. 63.

antídoto de las exageraciones satíricas, un párrafo del tratado *Providencia de Dios*<sup>49</sup> corrobora el mentís que supone la letrilla a toda una línea de negro pesimismo:

Si no los hubiera (impíos abatidos), se juzgara que universalmente estaban los bienes temporales hipotecados por legítima forzosa de los ruines y los impíos. No tuviera excepción el error en esta materia capital, de los que oponen a Dios que solamente los delincuentes y malos tienen bienes, honras y puestos; siendo así que la mayor parte de ellos miserablemente mendiga y padece abatida, y muchos dignos y virtuosos están con esplendor exaltados. Hay buenos que gozan y tienen felicidad temporal, y buenos que padecen desamparo y desprecio; y sucede lo mismo en los impíos; con que se prueba que no son las riquezas ni la mendiguez por sí malas ni premio o castigo destinado a unos u a otros.

Claro que este tipo de explicaciones ortodoxas destruiría el efecto de una sátira; por eso han de buscarse fuera de ella cuando se reconstruyen las motivaciones que originaron una burla determinada. ¿Hasta qué punto son muchas de las bromas quevedescas extrañas a sus planteamientos éticos? No se puede confiar demasiado en la teoría del creador frío sin un resorte moral tras muchas de sus diatribas. A medida que avanzamos en el cotejo con textos reflexivos se perfila más una actitud de repudio de diversas negaciones del sabio estoico arquetípico, encarnadas en tipos o vicios satirizados. Por perseguir sólo el premio de su bondad o su maldad, el cortesano ambicioso se halla en las antípodas de un espíritu ecuánime; a la vez, incurre en el ridículo que le convierte en pasto de la sátira. Contra la opinión vulgar, los beneficios y perjuicios de la fortuna son indiferentes moralmente según aclara el pasaje en prosa copiado. Enlaza con otro tema estoico, la renuncia de los bienes materiales que sólo son buenos empleados con virtud; así se lee en el mismo tratado ascético<sup>50</sup>:

tienen tanto de peligrosos estos que llaman bienes, de que gozan los malos (pues hacen los beneméritos indignos), que es merced de la divina Providencia apartarlos de los justos, y castigo consentirlos a los impíos. Con que se prueba que todo lo entienden al revés estos sacrílegos, que se usurpan judicatura sobre las disposiciones de Dios. ¿Cómo, pues, los bienes, honras y dignidades del mundo harán al malo bueno, si al bueno lo hacen malo y al perverso peor? ¿Quién, pues, los tendrá sin riesgo? Quien los rehusó, quien los teme, quien los desprecia, quien los padece; quien los tiene, sin que ellos le tengan.

<sup>49</sup> *Prosa*, p. 1592. Cf. H. EYTINGHAUSEN, *op. cit.*, pp. 117 y ss.

<sup>50</sup> *Prosa*, p. 1590. Cf. H. EYTINGHAUSEN, *op. cit.*, pp. 117 y ss.

Entre burlas y veras, las tres últimas muestras de poesía satírica analizadas contienen un pequeño curso de doctrina estoica que el conocedor del pensamiento de Quevedo sabrá aplicar a las circunstancias. Bajo el denominador común de un mundo enderezado, se pone de relieve la locura del lujo desmedido de las gemas, la confianza vana en la justicia y en la recompensa; son todos bienes ajenos que conviene supeditar a los propios, a los que dependen de uno mismo. Algunos malvados ansían demasiado estos bienes externos (poder, riquezas) y, por tanto, se exponen en mayor medida que otros a los altibajos de la fortuna. Frente a la complacencia satírica en mostrar el mal triunfante, puede servir de consuelo el espectáculo renovado de la caída de los indignos. Como apunta el estribillo de una letrilla, no es válida una perspectiva demasiado unilateral: «Pícaros hay con ventura / de los que conozco yo, / y pícaros hay que no» (648, 1-3). Para subrayar el vaivén vacilante de la fortuna, en la misma letrilla se recurre a una imagen corriente del mundo al revés, la silla sobre el hombre, aquí una «señoría»:

*Yo la vi con gran regalo,  
y sobre silla en dosel;  
ya veo la silla sobre él,  
castigando su locura (19-22).*

Como bien demuestra *La hora de todos*, el reino de la Fortuna es proclive a accidentes que a veces se asimilan a los vuelcos del mundo al revés. Así sucede en algunas estrofas de un romance dedicado a las fechorías de la Fortuna: «¡Qué de volatines veo... y han de tener el pescuezo / en donde tienen las plantas!» (746, 33, 35-6). Al igual que el tiempo y el dinero, la fortuna multiplica las oportunidades al mundo revuelto, aunque adolezca de una volubilidad constitutiva que afecta tanto a buenos como a malos.

De acuerdo con una máxima estoica de *La cuna y la sepultura*<sup>51</sup>, «No es dichoso aquel a quien la fortuna no puede dar más, sino aquel a quien la fortuna no puede quitar nada», se manifiestan varios individuos apicarados en sonetos, letrillas y romances de Quevedo. A las incertidumbres de la fortuna oponen un ideal de vida hedonista, un poco en la vena de ciertas composiciones de Góngora, como este ejem-

<sup>51</sup> Ed. cit., p. 54. Enlaza con abundantes elogios de la pobreza, puesto que pobre es en realidad aquel a quien le falta algo siempre, sea rico o pobre. Cf. *De los remedios de cualquier fortuna*, *Prosa*, pp. 1072 y ss.; *Virtud militante*, *ibid.*, pp. 1428b y ss. En un soneto moral, «Pues falta (y es del cielo este lenguaje) / al pobre, mucho; y al avaro, todos» (42, 13-14). En su cabalía vive el pobre más ancho que el rico en su palacio: soneto 124; *La cuna y la sepultura*, pp. 40-1. Cf. A. ROMÁN, *Quevedo und Seneca. Untersuchungen zu den Frühschriften Quevedos*, Ginebra-París, Droz, Minard, 1965, pp. 90-1, con referencia a la sátira latina. En vista de los beneficios del pobre, «ningún mendigo desearía ser poderoso», afirma en *Providencia*, p. 1571a (cf. 1597a y 1610 y ss.).

plo entre muchos: «Más descansa quien mira que quien trepa; / regüeldo yo cuando el dichoso hipa, / él asido a Fortuna, yo a la cepa» (519, 12-14). A vueltas con este grosero materialismo con el que el autor no podía estar conforme, encuentran eco presupuestos de vida estoicos. Así coinciden algunos con el retraimiento de los negocios públicos preconizado por la Escuela: «Ya dije a los palacios: 'Adiós, choza'» (572, 5). Sin duda, no entra en el designio del autor presentar estos tipos como ejemplares, pues pagan tributo al género satírico en calidad de hazmerreír. En cuanto negativo de otros tipos satirizados, desvelados por honores y riquezas y juguetes de la fortuna, estas figuras del pícaro arquetípico merecen nuestra consideración.

Al revés de los personajes insatisfechos con su mala estrella (como el citado de 661 ó el desdichado de 696), el sujeto del romance «La vida poltrona» (773) se declara contento con su suerte, aunque carece de todo. Por no faltarle, sin embargo, no le faltan cinco dedos de enjundia de cristiano viejo (165-72 y cf. soneto 550, 3-4). Junto con esta circunstancia, otros pormenores del discurso del poltrón podrían ser suscritos por don Francisco, como, por ejemplo, la determinación de no dejar herederos que se beban esfuerzos y ahorros (81-8), reminiscencia de Horacio (*Sat.* II, 3, 122-3). En especial, se nota una coincidencia de pasajes con la canción moral «El escarmiento», donde se abomina del «envidioso polvo cortesano» (12, 28). Algunos versos pueden emparejarse, salvadas las distancias de tono y estilo: «para mí me vivo, / para mí me bebo» (773, 31-2); «Vive para ti solo, si pudieres, / pues sólo para ti, si mueres, mueres» (12, 127-8); «que en nosotros vive / el sepulcro nuestro» (773, 51-2); «vivo, me soy sepulcro de mí mismo» (12, 32); «y que ande cargado... de favores vanos» (773, 121 y 123); «descanso yo de andar de mí cargado» (12, 64). Descontada la parte que corresponde a la parodia de lugares comunes estoicos en boca de sujetos indignos (como sucede con expresiones de la devoción religiosa, incluso aplicados torcidamente), hay que reconocer con independencia del contexto la validez universal de algunas sentencias<sup>52</sup>. La verdad, como sucedía con el borracho del romance, también se escucha entre risas.

Que esta galería de pícaros, representada por el poltrón, se revele más cercana a la ecuanimidad del sabio, sin duda se debe a la decadencia de los tiempos que corren. Desde su mirador a cubierto de avatares de la fortuna, el poltrón contempla un mundo caduco (así titula Quedo una de sus obras políticas): «cuando ya está el mundo / muy casado y viejo» (3-4). A este desaliento por el presente, sin embargo,

<sup>52</sup> Cf. el comentario de AMÉLIE MAS, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, Ed. Hispanoamericana, 1957, pp. 338 y ss.

no corresponde un entusiasmo nostálgico por el pasado, por una época mítica, cuya armonía contrasta con la dureza y rigor de la contemporánea. No se muestra afecto el autor a una «edad de oro», un pasado de inocencia paradisíaca, donde tal vez recela un fondo de paganismo que no podía aprobar; por eso lo cita fugazmente en un repaso a las edades del mundo tradicionales que le sirven de combustible para un chiste final sobre cuerno:

*Tristes de nosotros,  
dichosos de aquellos  
que el mundo alcanzaron  
en su nacimiento.  
De la edad del oro  
gozaron sus cuerpos;  
pasó la de plata,  
pasó la de hierro  
y para nosotros  
vino la del cuerno,  
rico de ganados  
y Diegos Morenos (17-28).*

Aunque la referencia es demasiado escueta para adivinar si Quevedo apreciaba estos ensueños utópicos<sup>53</sup>, el despiadado realismo de que hace gala en la sátira recomienda cierta cautela en los juicios. Difícilmente aceptaría, por ejemplo, la tan decantada indistinción de lo «mío» y lo «tuyo», cuando le vemos alabar en los amoríos de los gatos que «Todo requiebro era 'Mío', / y ninguno de entrambos» (685, 37-8). En contraste con visiones idealizadas, Quevedo se muestra fiel a las viejas evocaciones folklóricas del pasado que lo conciben como auténtico mundo al revés:

*¿no sabe que fue ese tiempo  
aquel de Mari Castaña,  
cuando los hombres pacían  
y los jumentos hablaban? (778, 73-6).*

<sup>53</sup> El mito de la Edad de Oro está a menudo asociado con el supuesto fin del mundo. Véase H. LEVIN, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Nueva York, Oxford University Press, 1969; cita a un autor inglés, Chapman, quien considera también la edad contemporánea una edad del cuerno (p. 119). H. KAMEN, «Golden Age, Iron Age: a Conflict of Concepts in the Renaissance», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, IV (1974), pp. 133-55, resalta el poco interés que despertó el mito en los escritores españoles. Más concretamente para España, consúltase la rica información de J. ALCINA, «Aproximación a la poesía latina del canónigo Francisco Pacheco», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVI (1973-6), pp. 226 y ss. (señala, por ejemplo, que para Juan Maldonado el humanista la Edad de Oro fue una era de bestialidad, p. 228). Sobre la sensación de fin del mundo en el siglo XVII, cf. MARJORIE H. NICOLSON, *The Breaking of the Circle*, Nueva York, Columbia University Press, 1960, pp. 81 y ss., 114 y ss.; H. D. SMITH, *Preaching in the Spanish Golden Age*, Oxford, Oxford University Press, 1978, pp. 112 y ss.



Mientras que el campo se configura como retiro idealizado de las fatigas y afanes de la ciudad en la poesía moral, en la sátira, al «menosprecio de Corte», «que es pepitoria del mundo, / en donde pies y cabezas, / todo está revuelto y junto» (751, 2-4), no corresponde una inequívoca «alabanza de aldea». Aunque en algunos pasajes satíricos se trasluce un elogio de la franqueza y honradez del campesino (711, vgr. 25-32), resalta más el salvajismo de los moradores del campo (así, Galicia, paradigma de lo rústico, en el romance 749). Por espíritu de contradicción o por disgusto verdadero con sus vasallos de La Torre de Juan Abad, el autor se muestra arrepentido del abandono de la Corte: «De Madrid salí, y de juicio» (751, 81; cf., en cambio, 711, 13-4)<sup>54</sup>.

Después de explorar en vano estas vías que conducirían a un estado más natural sin contacto con la civilización corruptora, se queda uno más convencido del nihilismo pesimista del autor. En rigor, le seducen sobre todo las posturas de desafío de los pícaros con que proclama su inconformismo conservador fundamental. En su empeño por aniquilar con la mofa los falsos valores del mundo, Quevedo no vacila en emplear como ariete un absurdo casi surrealista. Así, en uno de sus últimos poemas, redactado durante el cautiverio de San Marcos de León, el romance «Matraca de los paños y sedas» (763), desencadena en la escena final, digna de *La hora de todos*, un pandemónium de animales, plantas y rocas que, en hipótesis fantástica, reclaman en las prendas de vestir o las joyas aquello de que les desposeyó el hombre (336 y ss.). En la vuelta al «adanismo» (así llama a la desnudez en 770, 90), que se vislumbra, se persigue la renuncia a cuanto falsea al hombre auténtico, aunque para ello, para acabar con el lujo (y con los sastres), se caiga en el mundo al revés. La actitud senequista del sabio en el consejo «Vivamos, sin ser cómplices, testigos» (94, 13) se dobla en el poema satírico de desdén desesperado: «Dejemos por loco al mundo / en poder de los muchachos» (763, 373-4).

## CONCLUSIONES

Ya como trasunto, ya como contrapunto imaginario de la realidad, el mundo al revés posee un peso específico importante en la poesía sa-

<sup>54</sup> Tal vez experimenta las oscilaciones de ánimo de un Horacio: «Romae rus optas, absentem rusticus urbem / tollis ad astra levis» (*Sat.* II, 7, 28-9) y «Romae Tibur amem ventosus, Tibure Romam» (*Epist.* I, 8, 12). A favor del campo se declara en *Sat.* II, 6, esp. 18-9 (fuente del quevedesco 711, 133-6) y en *Epist.* II, 2, 65-80. Tanto Juvenal (*Sat.* III) como Marcial (I, 49; IV, 66; IX, 73, 51, 70; XII, 18, 57, 68) abominan de la ciudad y exaltan la vida del campo. Pero también se registran ambigüedades en el último; cf. C. W. MENDELL, *Latin Poetry. The Age of Rhetoric and Satire*, Hamden, Conn., Archon Books, 1967, p. 179. Sobre la mala opinión de Galicia, cf. M. HERRERO, *Ideas de los españoles*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 202-25. Góngora (*Obras*, pp. 339-40 y 540-1), criticando a Galicia, se gana la repulsa de Quevedo (828, 125-8); F. Trillo y Figueroa tercia más tarde (*Obras*, pp. 89 y ss.).

tírica de Quevedo. Como se ha evidenciado en la indagación, la funcionalidad del tópico se ejerce a varios niveles del poema: estructural, temático e ideológico. Brevemente, revisaré algunos de estos puntos.

Al gravitar en el poema la representación invertida de la naturaleza o la sociedad, queda afectada hondamente su misma construcción, la disposición de versos y palabras. En calidad de matriz, el tópico moldea, «modeliza», el entramado de relaciones observable en la microestructura o la macroestructura del poema. Aunque no pueda decirse que los recursos estilísticos empleados en el contexto del mundo al revés sean específicos, sí puede afirmarse que allí se concentran con cierta regularidad, configurando su expresión lingüística. En primer lugar, es notable la frecuencia con que recurre la figura del quiasmo, obedeciendo a una relación especular invertida, calcada de la visión del mundo. Superpuesta a esta disposición particular de versos y palabras o independientemente, la antítesis refleja el juego de oposiciones que se establece entre la realidad aparential y la profunda. Como es anejo al tópico cierto grado de confusión, el poeta se complace en destacar las sutiles semejanzas que equiparan extremos en principio inconciliables; maestro en la «concordia discors» conceptista, Quevedo pone a contribución del tópico todo su arte. Por la velocidad que imprime al tránsito de los opuestos, el poeta consigue esta calidad de confusión inherente a los vuelcos del mundo al revés.

Si se objeta que tales manipulaciones estilísticas se hallan por doquier en la obra satírica del autor, cabría argüir que a toda ella sostiene una representación invertida de las cosas. La idea es plausible, puesto que está implícita en la sátira la noción de un trastorno radical de las normas de la sociedad o la Naturaleza, más o menos exagerado según las intenciones de cada autor y la amplitud del contraste. Sin ir tan lejos, basta constatar el amplio espectro de tipos y conductas que cubre en Quevedo el marbete del mundo al revés; no sería demasiado osado extenderlo a otras apariciones de los mismos temas o sujetos, contrafiguras de arquetipos aprobados por nuestro escritor. Me remito a las páginas anteriores para comprobar la riqueza del muestrario; sin olvidar que éste es más bien exiguo y repetitivo en Quevedo.

Por el conducto del tópico podemos aproximarnos al pensamiento moral y a la ideología en general que subyacen a las burlas. El tono predominantemente festivo no debe ocultarnos el hecho que tales obras surgen de una conciencia moral exacerbada. Claro es que ninguna propuesta de reformatión de los vicios se arbitra en esta sátira, volcada a la crítica destructiva y al revulsivo. Tales mofas (y no entro en la espinosa cuestión de su legitimidad o conveniencia) no son sino el primer

paso en el camino del desengaño, a cuyo cabo está esperando el autor con sus tratados morales o su poesía grave para ofrecer otras opciones de estar en el mundo. Algunos vislumbres nos ofrecen los contrapuntos invertidos de nuestra experiencia de la realidad y, en general, todas estas obras de igual temática cotejadas debidamente con los textos serios del autor. Se desprende de ello una visión amarga y desesperanzada, con alguna punta de nostalgia por un pasado mejor y un aprecio de una estructura jerarquizada de la sociedad; todo ello desbroza en realidad el camino para otra imagen, igualmente contrapuesta a nuestra experiencia, la del sabio estoico que renuncia o desprecia los bienes externos otorgados por la Fortuna. Como ha podido comprobarse, un fondo amargo y serio se perfila en la sombra del flagelo satírico de Quevedo. Mérito de éste, sin embargo, es haber sabido transformar en divertido este mundo invertido.

CARLOS VAILLO

## EL CARNIVAL

*La siesta no es más que un espacio recortado y tenso, sueños profundos a mil pies bajo la tierra en el centro de un mundo delimitado que es nuestro cuerpo. La siesta comienza en el verano, en la penumbra de la cocina, junto al sopor del agua caliente, entre el ruido de los platos que pasan de mano en mano. Y los envuelve a todos. Aire sin intersticios, el calor se arremolina alrededor de cada uno y lo comunica al mismo tiempo, a través de ese no sé qué sin intervalos, con todos los otros. Familia unida por el calor. El resto de los cuartos, allá lejos, en una penumbra que a veces alguien, un hombre sin duda, penetra antes mientras sigue el rito de los platos en la cocina, el resto de los cuartos dormita también allá lejos, sus sueños comenzados hace tanto.*

*Todas las persianas están cerradas; el verano se pasea furioso fuera, sobre el patio de baldosas, sobre las cuerdas tensas sin ropa colgada, quema cuanto aparece, traza las sombras como una daga: tablero de damas donde no se distinguen los cuadrados. Sólo debajo del naranjo, atrevida, una sombra de hojas chicas, crecida cada verano, juguetea. No hay fuerzas para hablar. Personajes somnolientos cumplen sus ademanes sin un gesto propio, los recogen del tiempo en un aprendizaje que nunca hicieron, y los realizan allí, esponja y detergente en mano. El armario abre su panza de líneas rectas, hace como si las puertas no existieran, hasta que todo esté terminado, y se cierre.*

*No hace fresco en ninguna parte. Cada uno busca su manera clásica de soportarlo, y hasta los chicos tienen ya su historia al respecto. La casa es otra que la casa de invierno, irreconocible bajo sus colchas blancas, adormilada y desierta aunque esté repleta. Entonces cada uno busca su hueco y su sopor propio, un mundo de imágenes, sin carteles, se mueve dentro.*

*Sólo el que conoce la humedad y el sol al mismo tiempo sabrá de esto. No hay pensamiento. Sólo el sopor, y allí cada uno tiene la edad que puede y está al mismo tiempo en esta u esta otra época. ¿Quién puede contra las imágenes?: película montada de cualquier forma, que una vez que se lanza, sigue, y es imparable hasta que pasó íntegra la*

siesta. Hasta que el sol comienza a bajar y entonces se empiezan a emitir frases como un «¿Querés un mate?» o un «¿Sabés qué soñé?» y un «¿Te acordás de...?», donde cada uno, salido de su baraúnda de recuerdos viejos y nuevos, resucitando muertos, creando nueva gente para un tiempo no vivido, cada uno empieza a darse cuenta, con el fresco, que había otros en la casa. Los reconoce, los sitúa, les vuelve a dar un lugar en este tiempo y les ofrece un mate o un recuerdo porque esa soledad espesa de tantas horas, esa soledad cargada de tantas cosas, comienza a pesarle como un peso muerto. La siesta entonces, la de dormir en la cama, la de los sueños sueños, no es más que un espacio recortado y tenso que se prolonga antes y después por dos zonas sonámbulicas.

Supongamos que nadie había nacido para héroe, pero quizá los héroes tampoco habían nacido para eso. Eugenio sentía el carnaval como un derecho. Eran épocas de carrozas y corsos. De gente disfrazada tirando serpentinas, de matracas. Carnavales de los años veinte o treinta. Buenos Aires vivía plena en medio del trigo y las vacas, hacía la siesta. Las casas tenían zaguanes y se vivía para adentro.

Después, la familia dudaría, que si ya para esa época, que si todavía no. Pero se determinaría una fecha: sería el 25 de febrero, un lunes, un lunes de carnaval.

Coche a caballos, papá no medía los gastos para esas fechas. Desde la mañana la casa olía a almidón, a polleras, a naftalina, a tierra. Los retratos de los muertos igual en sus sitios, las anécdotas sobre Italia, la sopera. Bigudíes y cremas. Tropezones. Eugenio saldría a la calle, un billar, una vuelta. A su regreso los cuellos estarían almidonados, las polainas, el antifaz, sobre el sillón de su cuarto. Casa de mujeres, sacando el padre y el más chico, mocosito contestador y maleducado, como los más chicos.

Ese día, precisando, tal cual aparece en el rito riguroso del recuerdo, el rito armado minuciosamente, apenas algo amarillento con los años, ese día, salió temprano.

—Hacia las diez; me acuerdo perfectamente.

Feriado y las baldosas, feriado y verano. Desde los umbrales le decían adiós sus figuritas, desde las vías del tranvía sus cobetes. Muchacho de pronto. Diecinueve años, un hombre. Diecinueve años y mamá mimándolo todavía, mirándolo con esos ojos. El, indiferente, pelo alisado a la gomina, prometedor, ojos oscuros, salidas algo intempestivas a veces.

—Honesto—decía tía Elena con aire imparcial, objetivo—, honesto y bueno. ¿Corredor de muchachas? Pero, si no ahora, ¿cuándo? —repetía la tía, apoyando el misal sobre la mesa—. ¿Un poco penden-

ciero? ¡No! Justo. Hay que darse su lugar entre tantas mujeres, ¿no le parece? Y afuera es lo mismo, siempre defendiendo a los más débiles.

Supongamos que los héroes tengan dos maneras de construirse: de golpe, vida como una línea, sin acontecimientos, y de pronto... un hecho. Allí donde nadie lo esperaba. ¿Circunstancias? ¿Destino? ¿Vocación? ¿Germen? La otra manera sería de a poco, granito a granito. ¿Cuándo se notaría? También en un momento, claro, pero como una confirmación de algo que se esperaba. Ya se encargarían de organizar luego los recuerdos que pudieran faltar: la primera vez, a los cuatro años... (¿ya desde tan chico?); bueno, pongamos a los seis, en la escuela. Supongamos entonces estas dos maneras.

Mañana de sol, camino al café, todavía no calor pleno, y los árboles de verano reinventando las sombras de la vereda.

—Volvió a mediodía.

Pero luego habría otra historia que vendría a agregarse: Augusto había estado con él haciendo una partida.

—¿Billar a estas horas?—dirá la madre inquieta. Y luego: Bueno, ¡qué importa ya!

La hora del café que más le gustaba, las copas sonando en medio del silencio, la oscuridad elegida frente al calor afuera, la radio no muy fuerte con el último tango de García Jiménez:

*Esa colombina puso en sus ojeras  
humo de la hoguera de su corazón...*

Porque visto desde más tarde el tiempo no había comenzado todavía. Europa casi había olvidado la guerra del 14, y por los años veintipico nadie había retenido las fechas del 39-44. Los tiempos modernos eran una película cómica de Carlitos Champlin y Buenos Aires, si bien conocía el adoquinado, no conocía la producción en serie. La guerra del 14 había sido, además, en otro continente, y para las de la Independencia, nadie había llegado todavía. Como bien decía el abuelo, quién podría acordarse de eso.

—El jugó como siempre y le gané. Se reía. «Ya vas a ver»—dijo que le dijo.

Vuelta al mediodía. La mesa medio incompleta. Papá tranquilo, magnánimo, era carnaval... Sólo los padres y el más chico, además de Eugenio, estaban sentados. Las muchachas deambulaban por los cuartos, fiesta anticipada, día excepcional. Salían botas rojas de un disfraz de bailarina rusa, una cofia, campesinas alsacianas que nadie sabía de dónde eran, una novia lombarda con un tocado de cintas muy finas de cada lado. Abajo el almuerzo continuaba, sin saltar su orden pese al desorden circunstancial.

—Se comentó el diario, de eso sí me acuerdo.

Eugenio irigoyenista, firme, inamovible. Papá alvearista. No entra en pelea, carnaval y la noche que lo espera, ¡diecinueve años!, unas ganas de todo, papá masculla. Pero suavemente también, por hábito. Cincuenta años, una posición. Y después de todo en smoking todavía, ¿eh?... Y la experiencia... El tiempo que hace que está de vuelta lo acompaña a todas partes y le tira una carta para cada ocasión. Argentino hasta los huesos nacido en Italia, que quedó hace cuarenta y pico de años del otro lado del océano y dejó como muestra al abuelo.

En otras partes había inquietudes. Sin duda, en otras partes. Muy lejos un hambre en la India que parecía algo constitutivo, ¡ya desde entonces!, ¡pero tan lejos! En lugares tan remotos como los cuentos de las mil y una noches. Las muchachas, por supuesto, ni los conocerían.

—Es feo leer el diario para una mujer.

Desde ciertos lugares de Buenos Aires el planeta tenía una forma propia. En el centro esa capital luz, la única, la ejemplo. Rememorando vagamente otra, la francesa, pero que después de todo muy pocos conocían y por las fotos...: Unánimemente. ¡Buenos Aires la primera! Luego detrás, un campo inmenso, trigo al sol y tedio de verano en las casonas solitarias, vacas hasta el infinito interrumpidas de cuando en cuando por un ombú. El resto del país por ahí, no muy claro: Tucumán y la Independencia. Córdoba, la docta. Misiones con sus cataratas. Mendoza y las viñas. Después, del otro lado del océano, Italia, claro, en el recuerdo apretado de muchos, arrugada como un pañuelo; España, mezcla de tierra madre y enemiga de la independencia. Y, por último, los países: la Inglaterra, tan digna; Francia, la culta; ya luego... una Alemania desvaída que no tenía nada que ver con Hitler; una Rusia inmensa e inquietante, donde apenas se sabía, los que sabían, que el zar había caído. América estaba llena de agujeros: sacando los límites, el Brasil, claro, y el Perú y el oro, que ya se había acabado. Luego Méjico y los Estados Unidos, principales productores de películas maravillosas, que los dejaban clavados a la butaca durante dos horas de llantos, amores y odios, en un estado de emoción sin intersticios. Para terminar, en alguna parte, estaba también Grecia.

En otros lugares había inquietudes, lejos, en el norte argentino, donde había indios. Pero un poco más cerca, en los caminos que se atravesaban para ir al campo, había ojos que miraban desde los andenes perdidos bajo la tierra, miradas que cruzaban a caballo las ventanillas de los trenes. Y después en la ciudad misma, a veces, historia de criadas, que ya no eran como las de antes, y de gente que pedía no sé qué y a veces incluso pasaba con carteles. Muchedumbres de todos los tiempos desde que la gente se para en dos patas, gentío que de pronto

*se empezaba a dar cuenta que la comida era más fácil para otros y la dignidad a precio regalado. Anarquistas que habían atravesado el océano buscando otra cosa y que «a otros con ese hueso».*

*Pero por el momento, ¿quién hablaba de eso? Los muros estaban de pie, fortaleza laberintica que pasaba redondeando su talle por entre las calles de la ciudad, dejaba cuidadosamente afuera ciertas cosas y envolvía con gesto preciso las otras. Una dama, esta fortaleza de costurero prolijo que no mezclaba nada: los hilos con los hilos, las agujas con las agujas y las tijeras a un lado.*

*Ese almuerzo entonces, de aquel 25, lunes, y de carnaval, vacío de familia, no tenía el mismo significado que se hubiera podido dar visto desde afuera, mirando por la ventana de otro lugar y otro tiempo. Era el carnaval que comenzaba, y los disfraces que iban tomando su puesto, o mejor dicho, su ausencia. Las muchachas desde temprano, se disfrazaban de no estar, ¿pero a quién impresionaba eso?*

*Durante la tarde faltaron realmente momentos. ¿Desinterés por ciertas horas del día? ¿Imposibilidad de creer que hay que contabilizarlas? La cuestión es que el vacío, incapaz de mantenerse así, en su agujero, tejió mil anécdotas. Hubo una larga siesta y lectura para Eugenio, y hubo también para él, al mismo tiempo, corridas prematuras en la penumbra de ciertos cuartos. Hubo además, simultáneamente, una salida de hombre, que tiene sus cosas, salida que se conoce por el ruido, una vez a las dos y otra a las seis, de la puerta cancel. En la búsqueda del pasado y la memoria, en el afán de conservar lo desaparecido, la conciencia se vuelve una inquisidora implacable. Uno por uno fueron controlados los mínimos hechos de ese día, se completó el resto, todos además escondieron algo, pequeñas cosas de un mundo cotidiano que no se cuenta, pero el resultado fue terminante. Se rechazó la última hipótesis: nadie había salido entre las dos y las siete. ¿Entonces la puerta cancel?... Todos estuvieron de acuerdo: se trataba de otra puerta. La cancel, ni dudarlo, tenía un sonido propio, que le pertenecía. El más chibico pensó ese día que los grandes decían cosas no tan ciertas.*

*Como en el teatro, donde una elipse marca el pasaje de un tiempo cualquiera, unas horas, unos años, un siglo, la casa se vuelve a armar sin confusión para nadie, a eso de las seis y media. Las muchachas pelean por las pinturas; la madre corre de una a otra ayudando y se viste al mismo tiempo; los hombres, Eugenio incluido, se hacen atar los moños del frac. Huelen a colonia y a gomina, el antifaz les marca claramente el pelo estirado.*

*A las siete y media, mientras la noche no termina de bajar porque es verano, y aunque sea el hemisferio Sur, se niega, el conjunto está listo. Se mezclan los colores, las épocas, las edades, pero todos están*



*unidos por esa heteroclicidad y por los perfumes que se han unido y forman una sola masa apoyada tranquilamente sobre los sillones de la sala, en espera. Todos son otros, pero los traicionan las cintas, los tacos de los zapatos, la manera de pintarse el lunar. Todos son otros o fingen serlo en ese guiño de ojo colectivo de esa fiesta. La madre es una vieja conocedora de carnavales, guarda la ilusión intacta, su papá se lo había ofrecido hace muchos años, como un regalo único que ella transmitía a sus hijos como una herencia.*

*A las ocho, la noche ha decidido llegar, muy tímida. A las ocho, esa noche comienza. El coche a caballos va repleto. Aire de verano, húmedo, las calles animadas y las mascaritas. La ciudad está en la calle, íntegra, nadie queda adentro, ni los muertos se asoman por los balcones de las ventanas que han quedado abiertas. Luna, por cierto, Buenos Aires en febrero. Las luces están encendidas, se escapan de los zaguanes hacia las veredas; los árboles, aún llenos de hojas, no consiguen oscurecer los faroles. Hay ruidos, carnaval a ojos cerrados, matracas y pitos, música, cascots de caballos sobre los adoquinados. Hay olores a papel picado, a serpentina, a pomo, mezcla de agua de azahar y recuerdos. Todos se saludan.*

*—Pero sí, pero claro, ¿por qué no?*

*Si es una bailarina, o una dama de Luis XV, o un caballero en su adusta capa negra. Las casas están dadas vueltas como un guante, todo el mundo está afuera, cataclismo previsto que durará tantas noches y dejará sobre los adoquines, como un limo, el papel picado, y sobre los ojos imágenes, como materia de sueños.*

*Como un cortejo fúnebre, como unos aguafiestas, ¿quién los llamó?, ¿qué hacen? ¿No conocen el juego? Como de pronto muchas ovejas negras. Estos no van al corso, aunque sea carnaval, y aunque sea febrero.*

*Los coches que han tomado por las calles chicas pueden no verlos, pero los otros... El coche de la familia Rivera avanza, cuelgan serpentinas de las ruedas. El padre está permisivo, los muchachos dicen cosas desde los otros coches, corren, quieren adelantarse, los caballos casi tropiezan, ríen juntos. Llevan disfraces de la misma marca, son absolutamente intercambiables esta noche, nadie se daría cuenta.*

*Supongamos que un héroe estuviera constituido de insatisfacciones propias y ajenas, crecidas con el tiempo, largamente amasadas y de una fuerza. Que tuviera una bolsa donde caben ciertas cosas y otras no. Así, sin explicación, y que gustara caminar en medio de la gente. Y allí fueran tirando insatisfacciones, algunas no muy grandes, otras pequeñas, otras redondas y pesadas como una piedra. Y que el héroe tiene una lógica, y que esta lógica le dice que todo tiene su lado malo y su lado*

*bueno, pero también le dice que hay cosas francamente malas y él tiene una fuerza.*

*No porque no saben reír, claro que saben, pero porque no quieren. Avanzan por la avenida Rivadavia, las calles se llaman como pueden. A veces van en silencio. Las palabras se les gastaron en el camino y hasta los carteles han perdido algunas letras. Uno puede leer y no entenderlos, si quiere, pero si no, los entiende.*

*Al son del trote, qué divertido, pasan los coches, se tararea de un coche al otro, se tiran serpentinas de un coche al otro. La fiesta comienza.*

*Sombras le advirtieron  
que no saliese  
y le dijeron  
que se volviese  
al caballero,  
la gloria de Medina,  
la flor de Olmedo.*

*Después, muchos años después, cuando las últimas luces del último cuarto de lo que fuera su casa, se hubieran apagado, ¿qué quedaría de esa impresión de aire caluroso, de vagos gritos a lo lejos, de gente avanzando? Si se habían inclinado sobre su cuna, vigilando hasta su mínimo gesto, sin duda que no sería para eso. Si se habían ocupado de sus primeros pasos en la casa en silencio, no había sido para eso. No se sabía para qué, pero no para eso. No condescendía con nada, era a destiempo. Cuánto trabajo minucioso iba a costar a su familia reconstruirlo pedazo a pedazo y encontrarle un lugar nuevo, pese a todo, a través del silencio. ¿El lo hubiera querido? Tal vez, ¿quién sabe lo que realmente hubiera querido un héroe?*

*La luna, ahora plena, como recién hecha, como si fuera la primera vez, hierática y blanca como la de los románticos, triste como la de los melancólicos, la luna, había salido. Un poco inquieta, las luces le molestaban en los ojos, un movimiento inasible y lejano, zigzagueante y mudo, le hacía gestos desde allá abajo. ¿Diciendo qué? En Palermo, los coches cubiertos de serpentinas verdes, amarillentas y rosadas, desvaídas, como gastadas de antemano, soportaban el ritmo sin una queja.*

*En plena fiesta, entre la música de los altoparlantes, en pleno corso, una dama imprecisa se acercó a Eugenio:*

*—Cuando la luna esté en mitad del cielo, mejor sería que ya estuvieras en tu casa.*

*Apenas la vio alejarse corriendo. ¿Por qué de pronto ese cansancio, esa impresión de repetición y conocido? Las profeías abundan en los cursos.*

*Fue en la vuelta, los disfraces desencajados, las caras y las máscaras ojerosas, los bigotes mustios, los ojos cansados. Al volver, en el silencio de las calles desiertas, ruido antiguo de cascos sobre los adoquines.*

*De noche, claro, bien de noche, pero por la avenida Rivadavia, como sin entender del tiempo, como recorriendo varias veces unas pocas cuadras. Como un relevo. Figuras con sombreros, con bufandas. Lentas mujeres de ropas oscuras también. Como una marcha en medio del redondel neto de la luna. Como un coro griego.*

*Los coches avanzan despacio, a lo mejor tienen miedo.*

*—Son los irigoyenistas—dicen unos.*

*—Son anarquistas—murmuran dentro del coche.*

*Eugenio se pone de pie sólo para decir al cochero que se detenga. El coche se para, justo al cruzar Perú. La multitud está allí, sin gestos. Otros coches se paran detrás, suena alguna corneta.*

*—¿Cómo?—dice la madre—. ¡Eugenio, por Dios, sigamos!*

*—¡Sigamos!—dice el padre—. ¡Vamos!*

*Más atrás, por la espalda, armados hasta los dientes, con caballos silenciosos, otra caravana se acerca.*

*¿Sobre qué bandoneón extendido al máximo quedó inmóvil el rumor de tango que envuelve la ciudad cuando está complaciente? ¿Cuál fue el violín que se negó a dar el sonido para no quebrar el silencio? Bajo bufandas y sombreros negros, bajo lentas ropas oscuras, ¡en pleno febrero!, sin mirar quizá nunca hacia atrás, esa gente parece no verlos. Un silencio cómplice se ha asentado sobre los cordones y murmura apenas sobre las alcantarillas. Eugenio se pone de pie, ¿quién si no podrá hacerlo? Salta del coche.*

*—¡No! ¡Cuidado! ¡Cuidado atrás!—grita.*

*Galope desenfrenado, los coches del carnaval se alejan, cascos sobre los adoquines, sobre las calles angostas, sobre las calles desiertas. La ciudad se encierra a cuatro llaves apresuradamente. Guardan los antifaces y las matracas de cualquier manera, empujan las puertas de los armarios que apenas cierran. Abandonan a la noche en medio de la noche, se meten en sus camas y rezan.*

*Afuera los primeros disparos comienzan. La ciudad es otra que la ciudad de verano, adormilada y desierta, aunque esté repleta.*

*No avanzan ni retroceden, no porque no podrían, sino porque no pueden. Caravana aguafiesta cierta para esta noche de carnavales a la hora de la siesta. A destiempo del tiempo de los otros. No importa. No será esa vez allí y entonces, pero habrá otra. Algunos conocen los caballos en la pampa, pero en medio de la ciudad, los saben funestos.*

*El 25 de febrero, un lunes, como tantos, de carnaval, sería la última*

*vez que lo vieron. Nunca figuraría en ninguna historia. ¿Dónde podría figurar esa vez más?*

*—Lo inexplicable—repetiría su padre con el correr del tiempo—, lo inexplicable...*

*Mucho después, mucho después, cuando se arrugaron todos los pañuelos de la casa, cuando se hizo y rebizo mil veces ese día de carnaval, cuando se agotaron las búsquedas, supieron que estaba muerto.*

*La siesta no es más que un espacio recortado y tenso, sueños profundos a mil pies bajo la tierra en el centro de un mundo delimitado y tenso que es nuestro cuerpo. Allí cada uno tiene la edad que puede y está al mismo tiempo en esta o esta otra época.*

ELSA REPETTO

12, rue Veronese  
75013 PARIS 13<sup>em</sup>  
France

**N  
O  
T  
A  
S  
  
Y**

**COMENTARIOS**



## Sección de notas

### ADORNO REVISITADO (II)

A los diez años de su muerte, la obra de Adorno sigue vigente, más allá de modas, filias y fobias. Al mismo tiempo que aparecía la traducción castellana de su *Teoría estética* (Taurus, Madrid, 1980, ver esta misma revista, núm. 374, agosto de 1981), se editaba en Alemania un volumen colectivo que relefa dicha teoría y la concepción adorniana de lo moderno (*Materialien zur ästhetischen Theorie* Th. W. Adornos *Konstruktion der Moderne*, edición de Burkhardt Lindner y W. Martin Lüdke, Suhrkamp, Frankfurt, 1980, 555 págs.). De los dieciséis colaboradores de la obra, doce han nacido después de 1940, lo cual acredita una opinión «generacional» sobre Adorno, así como el interés por él entre la última promoción de estudiosos. Ambos libros permiten ahora revisar a Adorno y proyectarlo hacia el futuro inmediato.

Es curioso que quien proclamaba, hacia el final de su vida, que la filosofía era la «ciencia triste» (*traurige Wissenschaft*), en oposición a la «ciencia alegre» o «gay saber» (*fröhliche Wissenschaft*) de Nietzsche, triste de su propia extenuación, aparte del clásico «dolor de pensar», es curioso que ese Adorno, rescatado por los jóvenes contestatarios de 1968, fuera uno de los preferidos de la alegre revolución juvenil.

El viejo profesor francfortés salió, acaso a su pesar, a la calle del brazo de unos muchachos que intentaban rearmar las barricadas de 1870, creyendo, como él, que la lírica era imposible después de los campos de concentración, que había que debatir la semicultura y los tabúes del poder catedrático, atacar la industria cultural, el existencialismo, a Heidegger y el positivismo sociológico.

Aunque con tonalidades socializantes, el movimiento era, sobre todo, anárquico, y su ausencia de secuelas así lo prueba. Por libertario, de algún modo, individualista. Y ahí conectaba con el Adorno que reivindica la soledad del intelectual crítico, que cuestiona todo en nombre de nada, pero, al menos, de alguien, de uno. Quien había querido cons-

truir una teoría como el todo y llegaba a la conclusión de que la totalidad es engañosa. Quien había puesto lo social como fin de su teoría y encontraba la sociedad convertida en su ideología, o sea en su falsa conciencia. Quien había tratado de integrar lo único, mediado, en la sociedad, encontrándose con la vieja y módica categoría hegeliana de lo particular. La conciencia individual era, finalmente, el clavo ardiendo al que se aferraba el denunciador de la falsa totalidad y del hombre degradado. De algún modo, estaba denunciando otra cosa, sin saberlo: la crisis de esa totalidad como categoría vigente, no como aspiración abstracta.

La categoría simétrica y complementaria del todo—el sujeto—también había entrado en crisis. Se lo había sugerido su compañero Max Horkheimer en los años del exilio: el sujeto de la historia tal como lo concebía el marxismo no pasaba de ser el objeto de la historia y debía redefinirse o dejarse morir.

#### LA TEORÍA ESTÉTICA ADORNIANA

Replanteada en sus justos alcances, la teoría estética de Adorno, insuficiente, es, sin embargo, útil como punto de partida. Su concepción de lo moderno vale para los umbrales del alto capitalismo, o sea para la mitad del siglo XIX. A su vez, su teoría estética debe ser leída como el desarrollo sistemático de esta categoría de modernidad y su marxismo, entendido como una conciliación del análisis marxiano de la mercancía y la crítica de la razón instrumental, todo ello anclado en el concepto de naturaleza. Esta intención sintetizadora se expresa en la teoría estética. Así es como, en la obra de arte, reaparecen las fuerzas productivas de la sociedad, cristalizadas en una mercancía específica y sometidas a un comercio también específico. La historia del arte es, de algún modo, por ello, la historia del progreso de las fuerzas productivas.

Pero a estas constataciones «objetivas» se agrega, en Adorno, un futuro ideológico: alejar el arte del servicio señorial, del servilismo, de la sumisión al «hechicero holgazán», y liberarlo de su función divirtiéndose. El arte burgués, valga la paradoja dicha por un socialista, debe ennoblecerse, rescatando su herencia cultural de manos de sus parientes pobres, que abusan del nombre. Para esto, conviene no perder de vista las «grandes obras», nudos que engruesan la continuidad de la historia del arte. Ello evita el peligro del *Kitsch*, pues tal es el arte que fue arte y que, por un proceso de degradación, ha devenido pócotilla. La mercancía bastardea en baratija estética.

Centrada en la categoría de la mimesis, que luego desarrollaremos,



esta teoría esquivaba los peligros de la grosera reflejología, dominante en tanta meditación marxista sobre el arte. El arte se encuentra en la realidad; no es su imagen especular, su *Widerspiegelung*. Funciona en la realidad y pertenece a ella a través de múltiples mediaciones. No es un «espacio segundo», pálido, como la imagen en el espejo, frente al espacio «primero», propiamente dicho, propiamente «real», de la «realidad».

(Digresión: ¿es posible una teoría marxista del arte?; ¿hay en el *corpus* clásico del marxismo, de los textos marxianos, materiales bastantes para ella, aparte de las opiniones sueltas, poco desarrolladas y a menudo incoherentes, de Marx y Engels sobre tal o cual tópico estético?; ¿no es meramente posible una teoría del arte que sea simplemente compatible con alguno de los marxismos imaginarios?)

Un aporte clave de Adorno, en esta línea—tan clave que sirve de autocorrectivo para alguna de sus inconsecuencias—, es negar la sustancialidad del arte, pues se trata de un proceso histórico. La historia del arte es el desciframiento del pasado con un código moderno, no la constatación de una eternidad. La luz actual ilumina la superficie de la tierra heredada. He aquí el concepto adorniano de lo moderno (que, estrictamente hablando, no es moderno, sino continuo, síntesis del pasado: no moderno en tanto coyuntura de hoy, efímera actualidad aislada de su anterioridad y su posteridad).

La historia se dirige hacia el presente que habitamos (y que tampoco es eterno: es proyecto de futuro y de pasado en el futuro), como si fuera su *culmen* y su cifra. Por eso ha dicho Marx que la anatomía del hombre es la clave para entender la anatomía del mono.

La obra de arte es, por otra parte, negativa: niega al mundo y lo supera, englobándolo, como negado, en sí misma. Sartre, al plantear su fenomenología de lo imaginario, decía algo equivalente: «superar lo real constituyéndolo como mundo». Paradójicamente, el arte, hecho social, se desarrolla conquistando una cierta autonomía en el espacio social, de modo que acaba cortando sus vínculos con la sociedad. Y esta asocialidad del arte contemporáneo es, nueva paradoja, su rol social. Última consecuencia de la mimesis, o sea de la socialización del arte, este fenómeno desmiente el aforismo stendhaliano: *el arte es la promesa de dicha*. El arte ya no promete nada; es, simplemente, arte (cf. Hans Robert Jauss, páginas 140 y 141).

Desde luego, la mimesis adorniana nada tiene que ver con la teoría del compromiso de Sartre, coincidencias aparte en otro nivel. Adorno se ha encargado de cuestionar el *engagement* sartriano, considerándolo subjetivista e idealista.

En Adorno, y no es la menor de sus paradojas, hay el intento de

construir una historicidad que rompa con el concepto clásico de historia, o sea de desarrollo lineal, de persecución de una meta puesta fuera y adelante del decurso histórico. Su lógica es una lógica de la ruptura, pues la finalidad de la historia es, para él, la realización del origen, o sea que ir es volver; progresar es decaer; el relato histórico es, como en Hesíodo, el relato de una degradación.

La historia se construye en conflicto con la naturaleza, y su finalidad es reconciliarse con la naturaleza, recuperando el paraíso perdido, la infancia de oro. El progreso está unido al regreso; la historia es, conjuntamente, progresiva y regresiva. Al crecer el dominio del hombre sobre la naturaleza exterior (mejor dicho: sobre la naturaleza considerada como exterioridad) crece la represión de la naturaleza en la interioridad del hombre mismo. La crítica de estas tensiones, pues el hombre es algo natural y es «naturalmente» crítico, hace de la historia una discontinuidad, o por mejor decir: los saltos discontinuos de la verdad sobre la línea de la historia. Si bien ella va, rectamente, del dolmen a la bomba de megatones, no va, ni siquiera oblicuamente, del salvajismo a la humanidad.

No es la menor desilusión que aporta la sabiduría adorniana. Si su maestro Hegel dijo: «La verdad es el todo», él concluye: «El todo es la no-verdad.» La total identificación es errónea; la contradicción es la no identidad. Y la dialéctica, ¿qué es, finalmente, maestro Hegel, sino el conocimiento de lo no idéntico, el alcance de lo otro? Dialéctica: lógica de la alteración.

De aquí va Adorno a cuestionar la teoría tradicional del sujeto. Esta resultaba de la instalación compulsiva del principio de identidad. Frente a ella, Adorno plantea su utopía cognoscitiva: prescindir del concepto para conocer, dejar hacer a un saber no conceptual, que busque, encuentre y construya algo que reemplace al concepto. Saltar por sobre las vallas heredadas, poner el conocimiento en estado de asamblea, como en las barricadas del 68. Tal provisorio asumirá su inevitable carácter fragmentario, la quiebra de la herencia sistemática. A partir de ello, y no negándolo psicóticamente, podrá construirse la nueva *ratio* que exige la historia. Si el hombre tiene derecho, naturalmente, a la dicha (principio abstracto del humanismo) y si la dicha es natural, su plenitud es la plenitud del estado de naturaleza, que habrá que alcanzar, paradójicamente, por medio de la historia, que es la negación de la naturaleza y deberá ser su recuperación, so peligro de perder su racionalidad misma.

Dentro de la teoría estética adorniana, un capítulo considerable está dedicado a la sociología de la música, terreno resbaladizo si los hay, dado el carácter exteriormente lingüístico de la música y su contenido esen-

cialmente no lingüístico, donde el significante absorbe al significado y anula el juego mutuo.

Adorno ha salido con un recurso a la historia comparada de la cultura y la sociedad. La historia de la música dentro del capitalismo se puede esquematizar, para él, de esta forma: mientras en la era burguesa temprana los compositores de «música artística» mantenían relaciones productivas con el arte popular, tomando sus danzas y canciones como fuente y elevándolas por medio de la técnica, en el capitalismo tardío este juego ya no existe, pues no existe el pueblo. Las clases dominadas no producen ya cantos ni danzas, sino que reciben, facturada por especialistas, una música constituida por materiales anticuados o depravados de la «música artística».

Yendo al proceso de la creación musical en sí mismo, también la especulación adorniana actúa sobre la cultura del pleno capitalismo. «Crear» es objetivar la interioridad (esto supone aceptar, aunque sea por un momento, la división del campo en lo exterior y lo interior): la interioridad es el material «natural» de la música «objetiva». La exteriorización, cobrada cierta independencia, deviene, a su vez, una segunda naturaleza. Por su parte, en el lenguaje de la música en cuanto tal, o sea como anterior y exterior al sujeto, como objetivo en sí mismo, hay una herencia irracional, mágica, mimética. Por esto la música es el órgano de la imitación.

La cima de esta música clásico-burguesa es, para Adorno, Beethoven. Tanto es así que, llevando dicha música a su culminación, la supera por un recurso a la positividad abstracta. Beethoven es, en la jerga adorniana, «el concepto interno del movimiento objetivo de todo lo único», el desarrollo de la unidad, el lugar geométrico donde se encuentran el sujeto y su objetividad producida (cf. Kant, modelo filosófico que Beethoven, siempre según Adorno, lleva a la concreta producción musical). Lo objetivo halla su fundamento y su salvación en la forma, pero a través y en el espíritu subjetivo. La de Beethoven es una música sistemática, que se produce por deducción, a partir de un principio. Es la música «verdadera». No la música «grande», que es, de algún modo, todo lo contrario: Mahler.

Este proceso de sujetamiento de la interioridad por un sistema objetivo de composición empieza a hacer crisis con el cuestionamiento de la totalidad, con Bráhm y Wagner. Desde Haydn, digamos, la música occidental tiende al reposo. A la tensión sucede la resolución. En el proceso de descomposición de la tonalidad, que culmina con Schönberg, tienden a admitirse todas las disonancias y el tonalismo termina por ser anulado. La melodía, lo elemental de la música, es completamente libe-

rada del freno que va de la tónica a la dominante y viceversa. Esto privilegia la irresolución, el fragmento, el desasosiego.

La música tonal simbolizaba el autodomínio del sujeto individual burgués, atado por el sistema de los sonidos y la subordinación de éste a ciertos grados privilegiados de la escala. La mimesis musical integraba los diversos momentos parciales.

En la música serial, en cambio, la materia musical se atomiza y los momentos parciales se aíslan. La integración de la música en el sistema de los sonidos graduados por intervalos cromáticos termina por condicionar la desintegración de la propia música. Y el reposo vuelve a ganarse. Es el reposo de la discontinuidad. Cada isla está quieta; no hay movimiento, al faltar el lazo de unión. La concentración y la focalización se producen fuera de todo centro.

#### DISPAREN SOBRE ADORNO

Las objeciones al pensamiento adorniano provienen de distintas fuentes. Hay quienes hacen de él una crítica sistemática, sobre todo a partir del marxismo, por entender que, si Adorno se vale de categorías marxianas, debe responder ante todo la construcción intelectual del *corpus* marxista. Otros prefieren hacer una crítica immanente, tomando del propio Adorno los correctivos a sus inconsecuencias, incoherencias y contradicciones, avivando éstas para mostrar, precisamente, la vivacidad del discurso adorniano. Lo no contradictorio está muerto, embalsamado para el museo arqueológico. En cambio, lo vivo se alimenta de su vaivén contradictorio. Resumo ahora las más notables objeciones a Adorno: qué recoge el volumen.

1.º Ya Lukács, con sorna cruel, definió a los escritores de la escuela de Francfort como habitantes de un confortable hotel construido sobre el abismo. Hay quien ha dado una imagen igualmente arquitectónica de Adorno: es alguien que se queja del frío desde una habitación calefaccionada.

El confort que se le echa en cara proviene, en parte, de la situación privilegiada que goza el intelectual en los países capitalistas desarrollados, dada la riqueza de medios y el abanico de libertades de que dispone (y que sólo conocen/emos los intelectuales de los otros mundos, póngasele el orden numérico que se prefiera).

Pero también el reproche al confort se refiere a la instalación mental en un sistema de pensamiento de algún modo cerrado, concluso como todo sistema, y del hecho mismo de habitar un sistema tan poco acorde con el carácter fragmentario y desgarrado del pensamiento de hoy.

Adorno entiende la evolución del capitalismo hasta el comienzo del alto capitalismo (mitad del siglo XIX). Mira el devenir posterior atalayaado en esas categorías, en esta dura concepción de lo moderno. De algún modo, se resiste a aceptar la inevitabilidad de la historia posterior, lo cual es un rasgo de mentalidad antihistórica. Concretamente, en el caso de su teoría estética, negarse a admitir el proceso de disgregación en franjas de las artes (*Verfransung der Künste*) y, eventualmente, su desaparición, ya anunciada por Hegel. En definitiva, nada tiene asegurada la eternidad en la historia, y esta perención del arte debería ser un avatar perfectamente aceptado por un histórico radical. Aquí el platonismo adorniano traiciona a su hegelismo.

Adorno intenta construir una estética materialista, en el sentido de estética de los materiales, y no tan sólo de la exterioridad aislada y la forma extrínseca pura. Desarrolla un texto «maravilloso, agudo, enigmático, oscuro e iluminado, a trechos, por una luz de bengala» (Karl Markus Michel, página 41). En el seno de la sociedad, rescata la oposición arte-sociedad: la sociedad es lo Otro del arte. Pero esto es un hecho social. Lo mismo que la oposición entre «bello» y «bonito» (*Gelinge*: lo bien hecho, lo logrado, lo gracioso, lo lindo, pero no bello).

Michel objeta a Adorno la falta de universalidad de esta construcción. El arte adorniano es el arte burgués en el período crítico de la mentalidad burguesa. Hegelianamente, el arte se ocupa, en último análisis, de la verdad. Es una forma de conocimiento que, por fin, no atañe al artista, sino al filósofo. Para Hegel, en efecto, el arte es lo sensible del concepto, el despliegue material de la idea. Por lo tanto, para encontrarse con lo simbólico del arte hay que hacer una lectura de la obra que, teniendo en cuenta su carácter material, la desmaterialice. El desvelar de Adorno se corresponde con el desobjetivar de Plotino. Podría decirse, apelando a la jerga marxiana, que el arte es una suerte de plusvalor (*Mehrwert*): es el precio de la obra, una vez aniquilada la mercancía en que se cristaliza.

El arte es la verdad y, por lo mismo, una función del lenguaje: la dicción de la verdad, complejo proceso de filtro de símbolos: de traducciones.

El arte, en otro nivel, es desgarramiento: *fait social* como cualquier otro y espacio autónomo, a la vez. Las fuerzas productivas específicas del arte entran en contradicción, por esta vía, con las fuerzas productivas del todo social. Tal desarrollo tiene una meta extrema: la pureza, un lenguaje artístico enigmático e independiente del «lenguaje social». La obra termina por «enmudecer» y disolverse en lo artístico (extremo que Adorno constata en los trabajos de Samuel Beckett).

Este proceso es otro aspecto de la historia de la Ilustración y de

sus desgarros dialécticos. Dado en contradicción con la naturaleza (la mismidad), el arte es la contrariedad o alteridad de lo natural. Es lo desnaturalizado por excelencia. Arte, artificio. El desarrollo extremo de esta artificiosidad es la industrialización del arte, ante la cual Adorno reacciona con inocultable horror, rechazando las consecuencias de su propio discurso. Ante la industria cultural, Adorno clama por una reconciliación con la naturaleza, reclamando una hegeliana síntesis final (¿final?).

Los caminos son difíciles: recuperar el sesgo artesanal del arte o fundar una nueva religión, cuya víctima propiciatoria sea la propia obra de arte. Adorno fantaseó, alguna vez, con ser un fundador de religiones. Leo Löwenthal le oyó decir, en los años del exilio norteamericano, que quería escribir la suma de sus ideas en un papel, meterlo en una botella y arrojarla al mar, para que un discípulo azaroso y desconocido las descifrara (desde luego, en una botella ni en una bodega cabrían sus obras completas).

2.º Dentro de las paradojas del progreso, el arte sigue un camino progresivo que es regresivo, que es un auténtico retorno a la pureza. Para salvarse, debe depurarse (de nuevo, los gestos religiosos). Ahora bien: ¿cuál es el poder simbólico que puede distinguir el arte puro del impuro, el legítimo del ilegítimo, la gran obra del *Kitsch*? ¿Qué es la obra de arte auténtica? ¿Un objeto de contemplación que no sea objeto de consumo? ¿Un triunfo de la «buena sociedad» (mercancía absoluta) sobre la «mala sociedad» (mera mercancía)?

Todo esto vuelve sobre algo ya esbozado: ¿puede ser estética la teoría? Quiero decir: ¿puede construirse una teoría estética que no sea una consideración filosófica—o sea, por fin: extraestética—de la obra de arte? (cf. Rüdiger Bubner en página 108). El mismo Adorno parece decir que no, pues encuadra, inseparablemente, su teoría del arte en una mayor, del hombre y de la existencia, lo cual implica, además, un compromiso ético-intelectual con la racionalidad del discurso.

Cuando a la teoría le está prohibido hablar, se produce el discurso estético. Más: es el único discurso legítimo. Esto encierra un grave peligro: tomar como realidad la seudorrealidad del arte. El parecer no es el concepto (el *Schein* no es el *Begriff*), pero no tiene otro remedio que saberse a través de aquél, y ésta es la problemática adorniana (y hegeliana) del arte. El concepto habita la realidad última cuya fachada es el arte, y hay un desdoblamiento entre uno y otro. Pero ¿no es éste un dogma que puede teñir de dogmatismo todas sus consecuencias?

3.º En la selva teórica adornista no es posible dar con una definición de lo bello. Esto permite las siguientes perplejidades: ¿no fue elaborado un concepto de lo bello histórico por Adorno, porque no alcanzó

a formularlo, o no pudo hacerlo (lo cual no significa que su sistema no pudiera hacerlo)? ¿Es lo bello algo durable e intemporal, un arquetipo platónico intocable por la historia (grave contradicción con el historicismo radical adorniano)? ¿Es la belleza algo indefinible (recaída en el terreno romántico, así como las anteriores lo son en la concepción sustancialista del arte)? Falta una consideración dialógica del proceso relativo arte-autor-público, es decir, la realidad social concreta del arte:

4.º El pesimismo adorniano vuelve a sacarlo de la historia, como si él quisiera que la historia se detuviese en cierto punto, como si la historia fuera histórica no más acá de un cierto año: reflexionar sobre el fin del mundo histórico, pensar después del «juego final» (*Endspiel*, traducción alemana del *Fin de partie* de Beckett), en un limbo poshistórico. Después de Auschwitz el arte es una basura, la poesía es imposible, los hombres se han degradado a bestias, la teoría no existe, la praxis se ha dispersado, los conceptos han retrogradado al tiempo anterior a la Ilustración, el erotismo retorna al culto de la carne totémica.

Para Adorno, la obra de arte es el desarrollo de su concepto, y éste, centralmente, es la mimesis. Ahora bien: la historia de la mimesis viene a parar en la cosificación de la obra de arte, extremo rechazado por Adorno. ¿Dónde se detiene la aceptación de la historia? ¿En los umbrales de la cosificación? Pero si ésta estaba, virtual, en el comienzo, entonces, ¿no hay que revisar toda la teoría o aceptar toda la historia?

El arte actual, o lo que diablos sea, cumple extremosamente su deber social, el proclamado por Adorno, e incorpora el complejo de la tecnología. Más aún: el tecnicismo se ha convertido en una pauta histórico-filosófica. Y el resto de sus consecuencias integra, igualmente, su plexo histórico (la historia es siempre historia contemporánea, todo el ayer está en el hoy): conciencia del material (y no tan sólo de la forma), carácter fragmentario de la obra, esoterismo, crisis de la normativa estética del sentido, socialización de las normas formales. Tal vez la modernidad (en el sentido adorniano de la palabra) haya terminado y, con ella, hayamos asistido (sin leerlo en los periódicos) al fin del arte profetizado por Hegel. Pero la historia sigue, lo cual exige redefinir el arte fuera de la modernidad, como un hecho perentorio entre las demás caducidades de la historia. De otro modo, la historia ha terminado y somos los *zombies* del pretérito.

Ciertas actitudes estéticas contemporáneas, posteriores a la frontera de lo moderno adorniano, han tratado de evadirse de la cosificación industrial del arte, es decir: marginarse del fenómeno histórico central del capitalismo contemporáneo. Ser contemporáneo por medio de la descontemporización. Así, la poesía pura de Mallarmé, la poética del símbolo de Valéry, la destrucción dadaísta de la obra de arte. Pero cabe

preguntarse: ¿es posible anular el carácter de mercancía industrial de la obra de arte por el solo hecho de que ella niegue la finalidad inscrita desde fuera, compulsivamente, por la sociedad?

Tirando del hilo, cabrían otras preguntas que abrieran las necesarias brechas de las contradicciones: ¿por qué el ateo Adorno tiene una concepción monoteísta de la verdad?; ¿por qué el materialista Adorno cree en una dialéctica intocada por las circunstancias de clase?; ¿por qué el crítico de la interioridad burguesa reivindica la necesidad de un saber íntimo y doméstico?

Se ha dicho de Walter Benjamin, uno de los maestros de Adorno, que era un *flâneur* marxista, con la misma apasionada curiosidad del *flâneur* Baudelaire, que tanto lo fascinaba. Podría decirse que Adorno es una suerte de *dandy* materialista, amante, como los *dandies*; del buen saber desilusionado, desgarrado entre el pesimismo del intelecto y el optimismo del querer, entre la tristeza paterna y la alegría filial. Esta alegría fue rescatada por los optimistas jóvenes voluntaristas del 68.

5.º Adorno intenta una «salvación de la apariencia» (*Rettung des Scheins*), como manera de que la obra de arte rescate sus relaciones miméticas con el todo de la sociedad. En esta concepción, polarizada por dos abstracciones (arte y sociedad), hay un deslizamiento hacia categorías mentales preburguesas. Al menos, hacia el *ordo* teológico medieval, la representación del mundo como un orden, ahora traducido a términos profanos. Y el reconocimiento de este orden es, finalmente, el acto intelectual de encuentro con la verdad. La obra de arte se determina de forma immanente, pues su concepto contiene el sistema completo de sus virtualidades. Esto, de algún modo, la protege de la historia exterior (no de la interior), la refugia del frío en la cámara calefaccionada del confortable hotel. Su contenido de verdad es su inserción en aquel orden, es metaestético.

Estos devaneos ajenos a la historia podrían corregirse, tal vez, rehegelizando a Adorno. Hegel, por ejemplo, al examinar la pintura holandesa, la encontraba el culmen del arte burgués (integración en una misma imagen de lo cotidiano y el azar). Pero no del arte.

## PARADOJAS DE LA ILUSTRACIÓN

La teoría estética de Adorno remite a otra de sus construcciones fundamentales: la dialéctica de la Ilustración, elaborada en los años cuarenta junto con Max Horkheimer. Es una denuncia de las paradojas de la historia, de los extravíos producidos por el desarrollo del camino histórico. Ahora cabe preguntarse si constituye una verdadera dialéctica.

La Ilustración se basa en el dominio de la naturaleza por el hombre.



Para lograrlo se ha acudido a una hipertrofia del dominio, que ha terminado por convertirse en el más formidable aparato de dominación del hombre por el hombre. De algún modo, para liberarse de la naturaleza, el hombre ha desarrollado un poder que anula sus libertades, pues en el poder del progreso estaba, escondido, el progreso de dicho poder.

Este proceso se ha universalizado y el sujeto humano se ha disuelto en un mundo cosificado comparable a la naturaleza exterior originaria. El hombre se ha librado de los miedos y las angustias que le producían los dioses y los mitos, humanizándolos, comprobando que el cielo recibía las proyecciones de la tierra. Pero el poder que ha desarrollado para lograr esta «humanización» de lo sobrehumano se ha tornado sobrehumanamente poderoso, divinizándose y mitificándose, de modo que se ha retornado a una oscuridad comparable a la anterior a las Luces. El poder se ha reconciliado con la naturaleza y, en el medio, el hombre ha vuelto a la ceguera inicial.

En el seno de esta dialéctica (¿dialéctica o mera oscilación?) se instala la noción adorniana de mimesis, de disolución en el entorno natural (o social), equivalente a la categoría freudiana del instinto de muerte o al mimetismo según Roger Caillois. Pareciera el reconocimiento de una fuerza ineluctable que empuja a todo lo viviente a fundirse con el medio, instalándose en él, dependiendo de él, retrocediendo y hundiéndose en la naturaleza (en la segunda naturaleza creada por la cultura de la Ilustración).

Como en otros tópicos, Adorno obliga a interrogarse: ¿qué historia es esta historia?; ¿qué movimiento auténticamente dialéctico hay en este penduleo?; ¿qué significa o enmascara el progreso del proceso histórico?

#### ANCESTROS Y PARIENTES

Decir que Adorno viene de Hegel y de Marx es correcto y prescindible. Es muy difícil, a esta altura de la historia del pensamiento, saber exactamente qué significan «Hegel» y «Marx». No deja de ser interesante, en cambio, rastrear otras fuentes y otras concomitancias, por las curiosas paradojas que señalan y porque permiten fijar fronteras al espacio ideológico de Adorno, o sea a entenderlo. Decía Goethe que siempre encontramos aquello que buscamos y aquello de lo que huimos.

El arte, en la concepción adorniana, ocupa el papel de la revolución en la teoría clásica marxista. O, más concretamente, del partido en la teoría de Georg Lukács. El arte es la memoria de la historia, con toda su carga de sufrimientos y de víctimas. El arte quebrantará la sociedad burguesa (al menos, en la inscripción de sus virtualidades) y garantizará

la liberación de la humanidad, a la cual le fue robada su Humanidad (cf. Michel, página 73).

Adorno empieza estudiando a Kierkegaard, uno de los ídolos juveniles de Lukács. Del filósofo danés extrae sus primeras conclusiones estéticas. No es difícil que estos esbozos se parezcan a la filosofía del ser de Heidegger, que viene también de Kierkegaard. Después, muchos dardos adornianos se dirigirán a Heidegger, porque siempre encontramos aquello de lo que huimos. El encuentro de los existencialistas Lukács y Marcuse con Marx en un segundo momento constituye un caso paralelo al de Adorno. Cabría agregar el del argentino Carlos Astrada.

La totalidad en que vivimos es «una ceguera que no engaña a nadie». ¿Cómo salvarnos de ella? El depósito de todas las esperanzas de salvación está en el arte. Pero esto lo dijo Richard Wagner, otra bestia negra de la madurez de Adorno.

Toques y distancias con Lukács merecen más atención. Adorno apaleó el realismo dogmático del húngaro (en *Noten zur Literatur, II: Erpresste Versöhnung*, Suhrkamp, Francfort, 1961, página 156). Dickens y Balzac fueron expuestos por Lukács como paradigmas del realismo, y Adorno ha mostrado cómo, examinando la sociedad burguesa de su tiempo, ambos pusieron en juego unas categorías arcaicas, precapitalistas y románticas de pensamiento social, que los alejaban notoriamente de una auténtica actitud realista. Toda la *Comédie humaine* le parece a Adorno una especie de fantasmagoría sociológica. El sujeto enajenado del capitalismo es reconstruido fantásticamente por Balzac y su óptica social, que pone en primer plano a los financistas y a la burguesía especulativa, distorsionando la verdadera historia económica de la burguesía. La justicia de clase de Lukács, concluye Adorno, salvando a los dos «grandes maestros del realismo burgués», se cobra unas víctimas tan ilustres como Proust, Kafka, Joyce y Beckett («absueltos» por el propio Adorno en segunda instancia).

Dieter Kliche (páginas 219 y siguientes) entiende, siguiendo a Günther Fröschner, que las categorías de enajenación y cosificación (*Entfremdung, Verdinglichung*), establecidas por Lukács en *Historia y conciencia de clase*, y retomadas eventualmente por Adorno, no son categorías marxianas. Son de cuño idealista y premarxista, y Lukács las tomó en 1914 de Georg Simmel, quien interpretaba la teoría de Marx sobre el fetichismo de la mercancía como una variante del destino general de nuestros contenidos culturales.

Lo mismo puede decirse de la oposición sujeto/objeto en lucha contra la enajenación, concepción idealista que limita la dialéctica a una dialéctica de la conciencia. Llevado al terreno del arte, este aparato actúa como religioso y utópico. Por eso, el arte resulta, al fin y al cabo, el

último conservador de la conciencia inalienada, que sustituye a la conciencia de clase. La lectura de Lukács sobre los textos marxianos acerca del fetichismo de la mercancía obvia su carácter económico y los toma como atingentes a un problema metodológico y de teoría del conocimiento. La teoría de Marx sería un ejemplo de pensamiento desfetichizador, fundamento de un arte que, a su manera, sirva para desfetichizar al hombre.

En lo que Adorno disiente de Lukács es en la teoría del reflejo. El arte no es una imagen segunda de la realidad (*Abbild*: copia), que sería la «imagen primera» de sí misma. Esta concepción responde a una época del arte, pero no es la esencia de su concepto. La historia es continuidad y reformulación continua, por eso Joyce supone a Proust, que supone a Flaubert, que supone a Balzac, etc. Y, viceversa, Joyce es, de algún modo, el destino histórico de Balzac. Los dos han hecho «poderosas fantasmagorías» y no sociología narrativa. Lo que hay que hacer es la sociología del conocimiento de sus fantasmagorías, no tomarlas como documentos de una realidad que, en sí misma, parece inalcanzable (¿kantismo indeliberado?).

Esto invalida también la opinión de Lukács sobre el arte moderno como síndrome de una decadencia ideológica (aislamiento, quiebra del sentido, hermetismo, artificialidad). Para Lukács es una manifestación de subjetivismo abstracto y antihumanista lo que para Adorno es la consecuencia de un proceso histórico de creciente cosificación.

Lukács (como antes Hegel y luego Benjamin) concibe el método como finalidad del contenido, como saber absoluto de un narrador omnisciente, punto de orientación hacia la trascendencia: verdadera trascendencia, Dios sin velos que pasa sobre las fronteras de la inmanencia. Lucien Goldmann (*Le Dieu caché*) explicita lo que él entiende por metodología marxista como la superación heurística de la teología negativa (cf. Irving Wohlfarth, página 341, nota 11).

Las raíces heideggerianas de Adorno no han sido extirpadas y, al adaptar al Heidegger de *Was ist Metaphysik?*, Jacques Derrida (seguido por Roland Barthes) las hace reaparecer, contactando con aspectos del pensamiento adorniano.

Cuando Barthes entiende la escritura como la violencia que permite exceder las leyes que una sociedad, una ideología, una filosofía se dan a sí mismas para ponerse de acuerdo en un bello movimiento de inteligibilidad histórica, cuando propone destruir el libro como versión represiva, enciclopédica y teológica del texto, cuando proclama la *disruption de l'écriture* y el desnudamiento de la superficie textual, ¿no levanta heideggerianamente los velos de la verdad, como haría Adorno?

¿No acuerda al arte (hermenéutico, en este caso: textual) el poder de romper con la sociedad donde se inscribe, tal Adorno? Tal cual, *Tel Quel*.

Los lejanos contactos de Adorno con el temprano romanticismo también lo traen al campo de ciertos posestructuralistas (Lacan, Derrida, Foucault) que han hecho la crítica a la teoría clásica del sujeto.

La racionalidad occidental, hipóstasis del poder del olvido, es criticada por los románticos como una patogénesis, o sea como un punto de partida degenerativo. Cristo crucificado es su imagen: está clavado a su destino anterior y movido por un deseo que no es suyo, pues el deseo carece de sujeto, es deseo de nadie (cf. Jöchen Horis, página 399). Los románticos tempranos y los neomarxistas funcionan, en este sentido, como sismógrafos de una revolución. Es la revolución que conmueve al sujeto clásico, rompiendo su identidad y desocializándolo al denunciar su deseo como impersonal (la asocialidad del deseo será reivindicada por Freud, buen lector de Schopenhauer y, por esta línea, deudor del romanticismo alemán).

Ya Novalis entendía la igualdad del Yo y el No-Yo como principio supremo de toda ciencia y todo arte (traduzcamos: la identidad de lo idéntico y lo no idéntico o dialéctica de la identidad en Adorno, partiendo de Hegel). Igualdad y desigualdad se disuelven en el deseo. El sistema es, como se ve, transubjetivo, y el principio de individuación es un epifenómeno en él. El deseo tiene su propio lenguaje y disuelve la yoidad. El sujeto es el *sub-iectum*, sujetado por un orden heterónimo, opuesto a las leyes de una naturaleza segunda. Lo que los posestructuralistas critican en la teoría tradicional del sujeto, a partir del lenguaje, lo hace Adorno a partir del estudio del intercambio dialéctico.

Con otro autor de moda, tangencialmente ligado al neolibertarismo que rescata el mayo del 68—Friedrich Nietzsche—, también se toca Adorno.

Adorno y Nietzsche convergen a partir de la crítica que éste hace de la teoría religiosa del arte de Richard Wagner (cf. Norbert W. Bolz, páginas 369 y siguientes). La dialéctica es la espiritualización del arte. Esto es: el espíritu, dada su inmaterialidad, gravita sobre la materia, dividiendo la identidad de ella. Así construye su estética en la diversidad. La obra de arte es un proceso que hace que un objeto devenga otro objeto, que lo uno sea lo otro, en un movimiento dialéctico de oposición y reconciliación con lo opuesto. Al objetivarse en la obra de arte, el espíritu se enajena, se altera, se muestra como parecer y es la verdad históricamente condicionada. Toda decadencia es, también, una transición (*Untergang* como *Übergang*). Última fórmula de la filosofía de la historia, la estética de Adorno tal vez quiera salvar la idea metafísica de verdad, paradójicamente, por medio de una antimetafísica.

Nietzsche ha anticipado, en estos mismos términos, dicha oposición al denunciar la quiebra de la idea de totalidad. El todo ha muerto al morir Dios. La vida no habita ya el todo, no puede hacerlo. Es la vida destotalizada, fragmentada, deshilachada. El lenguaje, por ejemplo, pasa a primer plano. El arte registra el fenómeno en la estética decadentista (la transición es decadencia, y viceversa): anarquía del átomo, disgregación del querer, gusto por la minucia, por el detalle, por lo microcósmico (ya que no es posible andar por el macrocosmos).

Esta problemática nietzscheana es retomada por Adorno junto con la teoría del fin del humanismo (el hombre no es el eterno centro de la metafísica; es un ente históricamente condicionado, por lo tanto: finito). Esto, a pesar de Adorno (¿qué diría el maestro francfortés de sus parentescos por afinidad con los posestructuralistas franceses, también visitantes de las barricadas del 68?). Libertariamente nietzscheanas son las posturas de descentramiento antijerárquico y subversión perpetua de todos los valores, reivindicación del cuerpo en igualdad de derechos y libre de sujeción al espíritu, etc. Y esto, también hay que decirlo, a pesar del concreto pensamiento político de Nietzsche, protofascista. Una izquierda nietzscheana *malgré* Nietzsche.

Novalis, Wagner, Nietzsche, Heidegger. Siempre encontramos aquello de lo que huimos.—BLAS MATAMORO (*Ocaña*, 209, 14, B. MADRID-24).

## LA NARRATIVA DE HECTOR TIZON: UNA EPOPEYA DE LA DERROTA

### I

#### HECTOR TIZON EN LA PRODUCCION LITERARIA ARGENTINA

La trayectoria narrativa de Héctor Tizón se inicia formalmente alrededor de los años 1956-57, en que, como el mismo novelista declaró, empezó a publicar con «ánimo de cosa hecha, acabada, con alguna certeza de no arrepentirme»<sup>1</sup>. Esas primeras publicaciones las realiza en la revista *Tarja*, gestada en Jujuy como respuesta de la intelectualidad del interior al remozamiento cultural que por aquel entonces vivía el país después del derrocamiento del régimen peronista.

<sup>1</sup> Entrevista realizada en julio del presente año.

Su primer libro, una serie de cuentos titulado *A un costado de los rieles*, fue publicado en México por la editorial Andrea en el año 1960; en 1969 aparece su primera novela, *Fuego en Casabindo* (Ed. Galerna), premiada en Cuba; le suceden, en 1972, *El cantar del profeta y el bandido* (Fabril Editora) y *El jactancioso y la bella* (Centro Editor); en 1975, *Sota de basto, caballo de espada* (Ed. Crisis); en 1979, *El traidor venerado* (Ed. Sudamericana).

Muchos críticos han ubicado a Tizón dentro de la «generación del sesenta» o entre los autores que producen alrededor del año 66<sup>2</sup>. Pero ubicar generacionalmente a un escritor como Tizón es un tanto engorroso, ya que habría que señalar expresamente más las diferencias que las semejanzas por las particularidades que reviste su obra. Entre ellas hay que destacar una que es la que determina las características principales de su producción: es un escritor que vive y produce en el interior del país, más concretamente en Yala, provincia de Jujuy. Al señalar su condición de escritor del interior del país no pretendo quitarle mérito; tan sólo delinear el perfil de su producción.

Viajó casi permanentemente desde el año 1958, pero su obra tiene como escenario principal el norte argentino, especialmente la zona de la Puna, región fronteriza colindante con Bolivia, que presenta vestigios de la cultura incaica y que tiene una larga trayectoria histórica vinculada desde la época precolombina al tráfico casi permanente de culturas, de hombres, de ideas y también de guerras.

A pesar de haber tenido un estrecho contacto con literatos de renombre y de haber frecuentado ambientes intelectuales como el de México, Tizón se vinculó muy poco con el ambiente de Buenos Aires; sus viajes a la capital estuvieron relacionados con la inminente publicación de sus obras; el conocimiento de la literatura de sus contemporáneos y el trato con ellos obedece más bien a relaciones personales, necesidades profesionales, que a inquietudes generacionales.

A lo dicho se puede agregar que la llamada «generación del sesenta» incluye un número considerable de escritores jóvenes que aportan una producción rica en posibilidades técnicas y temáticas. La mayoría de ellos son bonaerenses, de modo que en el caso particular de Argentina se puede decir que hacen una literatura urbana. Además, hay que destacar que la pléyade de escritores jóvenes surge como respuesta a las nuevas circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales que estaba viviendo Latinoamérica: desgalvanización del continente; lucha organizada contra las dictaduras a través de organizaciones guerrilleras, y el *boom* de la literatura latinoamericana.

<sup>2</sup> GREGORICH, LUIS: «Dos décadas de narrativa argentina de 1955 a hoy», *Revista Cultura* número 236, CONAC, Caracas, mayo-junio 1978.

Frente a este panorama la figura de Héctor Tizón sólo encaja en esta generación porque su obra se ocupa de una problemática que concierne a la definición del país; porque emplea un lenguaje literario y unas técnicas narrativas acordes con el acelerado ritmo de las múltiples estéticas de ese momento, y porque su obra, como la de otro provinciano, Daniel Moyano, completan el amplio espectro de lo que comporta la literatura argentina.

## II

### YALA: UN PUNTO DE PARTIDA

«Yala está a 15 kilómetros de San Salvador de Jujuy. Tiene dos teléfonos, calles de tierra, mariposas amarillas, perros perezosos que se agostan en la inútil espera de algún forastero a quien ladrar. Cercos doblados por el tiempo y las enredaderas. Lluvias repentinas y fugaces que renuevan de tanto en tanto los colores de las casas, las piedras, los árboles y llenan el aire de olores que las ciudades borraron hasta de su memoria...»<sup>3</sup>

Héctor Tizón pasó gran parte de su vida en Yala, donde escribió casi todos sus libros. Como él mismo lo dijo: «Yala es un punto de partida»<sup>4</sup>. Allí convivió con la gente, aprendió a nombrar el mundo con su lenguaje, compartió sus costumbres, descifró sus silencios, se empapó con el clima, con los aires, con el paisaje; adquirió el hábito de mirar la realidad con ojos siempre nuevos, mirada acostumbrada al maritaje entre lo irreal y lo real. Convivió con sus personajes hasta el punto de toparse con ellos en cualquier sitio de Yala, sin poder distinguir si habían salido de sus libros, de su imaginación, o si siempre habían estado allí. A tal punto existe esta relación íntima con el lugar y con la gente que Tizón declaró lo siguiente: «Me resulta difícil escribir fuera de aquí, en México o en París, porque no le veo las caras a la gente ni escucho cómo habla. No me cruzo con mis personajes»<sup>5</sup>.

Esta convivencia que generó su obra le brindó tanto el contenido como la forma. Los personajes están contruidos en base al hombre de la Puna, de su cultura ancestral, y la problemática que ocupa sus relatos

<sup>3</sup> GILIO, MARÍA ESTHER: «Héctor Tizón: mateando con el diablo y los muertos», *Revista Crisis*, número 21, enero 1975, Buenos Aires.

<sup>4</sup> FORNARO, MILTON: «El hombre que vino de Yala», *Noticias*, Montevideo, mayo de 1979.

<sup>5</sup> GILIO, MARÍA ESTHER: *Ob. cit.*, pág. 41.

y novelas puede resumirse en algunos temas principales, tales como: 1) el proceso de colonización interna que Buenos Aires realiza con las llamadas provincias históricas; 2) la aculturación que sufre como consecuencia de esto la región del noroeste argentino; 3) la búsqueda de la identidad.

El lenguaje alterna las formas y técnicas narrativas más depuradas de la tradición literaria con las antiquísimas formas de la narración oral.

### III

#### ARGENTINA, UN PAÍS FICTICIO Y REMOTO

«Aquí la tierra es dura y estéril, el cielo está más cerca que en ninguna parte y es azul y vacío. No llueve, pero cuando el cielo ruge su voz es aterradora, implacable, colérica. Sobre esta tierra, donde es penoso respirar, la gente depende de muchos dioses»<sup>6</sup>.

#### LA FISONOMÍA: EL NORTE Y EL SUR

Esta, entre otras tantas descripciones, en las que abunda el novelista a través de su narrativa, dan una idea aproximada de lo que es la Puna, altiplanicie ubicada en el noroeste argentino, en la provincia de Jujuy.

Un sustrato indígena, resultado de los últimos enviones del imperio inca; una cultura con perfiles bastante definidos, y un trajinar histórico, ético y cultural que proviene de la época precolombina y que toca momentos importantes en la formación del país, han delineado las peculiaridades de esta zona.

En la narrativa de Tizón la Puna no es un simple escenario donde se desarrollan acontecimientos más o menos singulares o imaginativos, sino una realidad antropogeográfica que le descubre al país un gesto que mal ha podido ocultar.

El novelista nos muestra, por un lado, los elementos sobresalientes de la cultura autóctona: leyendas, creencias, supersticiones, ritos, todo ello inmerso en una cosmovisión mítica; por otro lado, describe el proceso y el resultado de la colonización interna.

*Cosmovisión mítica:* ésta implica un concepto del tiempo, de la vida, de la muerte, del amor e incluso del país y de la historia.

<sup>6</sup> TIZÓN, HÉCTOR: *Fuego en Casabindo*, Ed. Galerna, Buenos Aires, 1969, pág. 17.



a) *El tiempo*: los comentarios que el propio novelista hace al respecto nos ayudan a comprender mejor: «Tienen una dimensión del tiempo distinta a la nuestra. Alcanza con examinar su vida; es un ritual constante, un camino repetido, sombrío, sin variantes»<sup>7</sup>. En otra oportunidad agregó al respecto: «De la convivencia con la gente de ahí me llamaba la atención que ciertos comportamientos trascendían el momento contemporáneo; la gente hablaba del pasado como si fuera presente, y a veces del presente como si fuera una reminiscencia, como si fuera una reproducción no mecánica, pero sí una reproducción del pasado»<sup>8</sup>.

Las delimitaciones de pasado y presente se confunden, porque este tiempo sin cortes, casi circular, es un tiempo mítico que simultáneamente acerca y aleja a los acontecimientos del presente, porque su movimiento es un salto atrás para recuperar los memorables hechos de los ancestros y traerlos al presente de su descendencia, a fin de poder revivirlos, inaugurarlos, vivirlos como si fuera la primera vez; así el pasado es presente y el presente es pasado.

Esta concepción del tiempo es, por un lado, herencia de las formas culturales incaicas, y, por otro, el resultado de una realidad cotidiana inherente a las condiciones geográficas, económicas e históricas que rodean a la Puna. Esta afirmación la confirma el autor en declaraciones hechas recientemente: «En Yala el tren pasaba una vez por mes, y del último tren a los veintiocho días la gente todavía tenía memoria; era una vara de medir el tiempo mucho más larga»<sup>9</sup>.

b) *La vida y la muerte*: estos conceptos se explican insertándolos en el del tiempo, pues es el que va a marcar el fin o el comienzo de las cosas por su propia persistencia. «El tiempo es lo que está flotando entre las cosas»<sup>10</sup>.

Los personajes de Tizón constantemente hablan de la vida, pero en relación con la muerte, y es que ambos son conceptos, o mejor dicho, realidades, casi inseparables, como las dos puntas de una misma cuerda. «La muerte no tiene para ellos el mismo significado que para nosotros. Para nosotros la muerte es siempre escandalosa, posesiva. Para ellos es un hecho natural. Tienen así otro sentido de la vida, otra actitud para estar en la vida, una axiología distinta a la nuestra... La muerte no es algo irrecuperable, porque los muertos persisten en su mundo cultural y mágico»<sup>11</sup>.

El pasado y el presente se confunden, y así los vivos conviven con

<sup>7</sup> GILIO, MARÍA ESTHER: *Ob. cit.*, pág. 42.

<sup>8</sup> Entrevista realizada en julio de 1980.

<sup>9</sup> *Idem* al punto anterior.

<sup>10</sup> TIZÓN, HÉCTOR: *El cantar del profeta y el bandido*, Ed. Fabril, Buenos Aires, 1972, pág. 111.

<sup>11</sup> *Idem*, ref. núm. 5.

los muertos. Por ello, «la muerte es una casualidad», y la vida, tan sólo un gesto. «Sólo por los gestos sabremos que nos dejamos vivir»<sup>12</sup>.

La vida y la muerte se parecen; sólo la voluntad del hombre de poder separarlas las diferencia; aquí los límites entre una y otra son imprecisos; vivos y muertos conviven en una comunidad existencial que se puede resumir como *el ser es estar*. Esta es la realidad más próxima al hombre de la Puna que conlleva un ancestral arraigo a la tierra, de donde viene y adonde va. «Porque todo lo bueno sale de la propia tierra...»<sup>13</sup> La tierra es el espacio sagrado donde los dioses se manifiestan a través de todas las cosas que hay en ella; la montaña, el río, los animales son hierofanías, lugares de encuentro del hombre con lo sagrado. Pero esta relación entre hombres y dioses desaparece cuando se introducen, como una cuña, los valores de una cultura diferente. «Ya ven ustedes: antes de que llegaran los capitanes de milicos, los polpíticos, los ferroviarios y los turcos, todo venía de la tierra...»<sup>14</sup>

Presos por el aislamiento geográfico, por la indiferencia de la política colonizadora, desarraigados en sus propias tierras, desnaturalizadas sus costumbres, tan sólo les queda el recuerdo cada vez más borroso de lo que fueron. Los estrechos vínculos que los unían a sus antepasados se disolvieron, y el tiempo se siente de una manera diferente: «... el tiempo que pasa ganará, y todo habrá pasado y de esta tierra sólo quedará el paisaje inmóvil; los hombres y las bestias habrán muerto; sólo el paisaje y los fantasmas, las almas de los difuntos a quienes otras almas de otros difuntos podrán escuchar y ver, y nuestras relaciones serán sólo relaciones de muertos»<sup>15</sup>.

Los antiguos gestos que descifraban los misterios de la vida, aquellos que fueron enseñados por los ancestros, ahora no invocan, no reviven a sus creadores; son tan sólo gestos desabridos, señales al pasado para que explique y justifique este presente al cual sienten ajeno.

c) *El amor y la mujer*: la actividad amorosa se centra en la mujer, que parece ser la única que sabe qué significa. En ella se resume la extraña paradoja de lo estático y lo dinámico que ese sentimiento implica. Casi siempre está abocada a una tarea que justifique su espera: espera del marido, espera del hijo. Su dinamismo radica en la espera del hombre, o mejor dicho, en la necesidad del hombre, porque «la mujer es un ser incompleto que tiene su fin en otro».

Ante el amor, que es sólo «como una forma de decir», y ante la mujer, el hombre se siente perdido. La mujer está asociada a la idea

<sup>12</sup> Idem, ref. núm. 9, pág. 31.

<sup>13</sup> Idem, ref. núm. 9, pág. 182.

<sup>14</sup> Idem, ref. núm. 9, pág. 182.

<sup>15</sup> Idem, ref. núm. 9, pág. 113.

de infinito, una especie de enigma que no logrará descifrar. También está asociada a la fuerza creadora, al eterno femenino, poseedora de los misterios de la vida.

Los conceptos arriba enunciados tienen que ver con la larga tradición que el matriarcado tiene en el noroeste argentino, herencia que manifiestan todos los pueblos con una antiquísima tradición agrícola.

## EL TRAJINAR HISTÓRICO: EL NORTE Y EL SUR

El proceso de colonización y de aculturación se manifiesta en todos los aspectos: económico, cultural, religioso y, por supuesto, histórico.

Tanto Jujuy (y, por ende, la Puna) como las demás provincias históricas del noroeste argentino han jugado un papel especial en la economía y en el proceso histórico del país. Provincias de un esplendor cultural y económico, fueron primero el punto de comunicación entre el viejo y el nuevo mundo, tránsito obligado entre el Norte (Virreinato del Perú) y el Sur (Virreinato del Río de la Plata), escenario de las guerras de emancipación americana y, finalmente, destinadas a abastecer las necesidades de Buenos Aires, ciudad portuaria, acceso a Europa; de esta manera cumplieron su destino de tierras productoras de materia prima e incluso de mano de obra a bajo precio. Todo este proceso de explotación económica interna, reflejo de otra mayor (grandes potencias-países periféricos), se hace sentir con gran crudeza en zonas fronterizas como la Puna, totalmente desprotegida por la política económica.

La crisis económica origina un éxodo permanente de la gente joven, que debe irse del lugar en busca de nuevos horizontes. Es por esto que los personajes de Tizón están constantemente yéndose, en búsqueda, una búsqueda por la subsistencia que luego se transforma en una búsqueda más amplia, la de la identidad, como intento o como respuesta al proceso de aculturación que implica toda colonización.

En esta búsqueda de la identidad juega un papel importante tanto lo propio como lo otro, tanto la cultura propia como la impuesta. Esta búsqueda reanudará un camino recorrido desde tiempos inmemoriales: el Norte y el Sur. La conciencia de sí mismo y de lo otro son los dos extremos entre los que se desarrolla el conflicto planteado por la aculturación. Esa conciencia de sí mismo delimita a *lo otro* como el «Sur». El *Sur*, es decir, el resto del país, es un lugar ignoto, donde tienen cabida toda clase de quimeras; para unos, la promesa de una vida distinta, de una salida; para otros, la causa de todos los males, el lugar de donde proceden los «extranjeros», toda calaña de gente que sólo va

de paso por esas tierras, los curas, el ferrocarril, y también la guerra, una forma distinta de morir.

«El Sur, para mí, entonces, era como un esplendor dorado cuyo calor me hacía pensar en cosas.» «No te hagas ilusiones, changuito... Por más que sea buena tierra, no es la tuya; no te hallarás allí. Yo me fui también hace mucho con una ilusión... Hablan distinto... Vale el hombre por la plata, no por la tierra; el maíz y el trigo se siembran para vender, no para comer; los corderos son carneados, no importa si vientres o cornudos... Allí vive la gente apestuosa; se recibe al turco y al extranjero con contante y sonante, y se mezclan las estirpes; la gente poco cabalga, poco camina...»<sup>16</sup>

Los personajes se dividen entre los que ante las nuevas circunstancias deciden quedarse y los que se van; a éstos se suman aquellos que se fueron, pero que luego volvieron respondiendo al llamado de la tierra: «así parece que debemos atarnos a la propia patria. Peñasco, barco de piedra»<sup>17</sup>. Los que permanecen fieles a la tierra y a la tradición tienen como premio la satisfacción de haber cumplido con el destino para el cual han sido creados; a los otros les espera la maldición del desterrado, que se convierte en un paria: «... quien se mueve de su patria pierde la voz, pierde color de los ojos, ya no se llama igual, y aunque logre afortunarse tampoco ya es el mismo; tiene otro color de piel, y de noche, y aun de día, sueña siempre un mismo sueño que le está recordando alguna cosa dulce y perdida»<sup>18</sup>. «... los otros van desapareciendo por muerte o viajes hacia el Sur, y dicen—es todo cuanto sabemos—que, siendo aquí señores, allá se transforman en sirvientes, porque así es la maldición del desterrado»<sup>19</sup>. «No valemos nada fuera de nuestro lugar, Genovevo. Los que se van, se mueren»<sup>20</sup>.

## DIOS Y LOS DIOSES

Una de las formas en que la cultura occidental llega allí como parte del proceso de colonización interna señalado anteriormente es la religión, una religión distinta, hecha para otros hombres, llevada por clérigos que van en busca de una gloria personal, obnubilados por el deseo de salvar su propia alma, que ante el panorama desolador de una tierra inhóspita se dejan vencer, incapaces de realizar una prédica convincente ante aquellos hombres distintos, a los que terminan despreciando, abandonando. «No quiero estar más aquí; no los entiendo, no los amo. Odio

<sup>16</sup> Idem, ref. núm. 9, pág. 81.

<sup>17</sup> Idem, ref. núm. 9, pág. 182.

<sup>18</sup> Idem, ref. núm. 9, pág. 181.

<sup>19</sup> Idem, ref. núm. 9, pág. 182.

<sup>20</sup> Idem, ref. núm. 4, pág. 18.

esta miseria, esta vaciedad, estos climas; los odio a ustedes; no puedo amarlos ni los comprendo; son seres tercos y locos, irresponsables y pacíficos, aceptando esta vida...»<sup>21</sup> «Todo lo que he dicho, lo que he predicado durante el tiempo que estuve en este pueblo, se me hace que fue nada. Sólo una multitud de palabras...»<sup>22</sup>

Los ritos de la religión católica son como una especie de envoltura que mal recubren los antiguos ritos y creencias; por eso en la obra de Tizón la antigua religión, sus ritos ancestrales, afloran con toda naturalidad, se escurren de esa envoltura tanto en la literatura como en la realidad. La religión católica está vista desde las creencias antiguas, modificada y readaptada. Es una tierra de profetas, donde se predica el Antiguo Testamento en lugar del Evangelio; una tierra donde Dios o los dioses se manifiestan a través de hierofanías: «Perdóname, Señor. Vos llegáis a ser injusto o, por lo menos, a esta justicia que nos chorrea no la comprendemos. Esta tierra no está madura para el Nuevo Testamento... Esta es la tierra del Pentateuco...»<sup>23</sup>

#### «SOTA DE BASTOS, CABALLO DE ESPADAS»: LA OTRA HISTORIA

El camino recorrido en la búsqueda de la identidad origina una historia propia encargada de narrar las peripecias de los que se lanzaron al encuentro de sí mismos. Es así como nace la historia del Norte, una historia vista desde allí frente a la historia de los que vienen del Sur. En la obra de Tizón, especialmente en su novela *Sota de bastos, caballo de espadas*, se pueden distinguir dos versiones de los hechos, dos historias: una historia que tiene como características el predominio de elementos fantásticos: un héroe legendario o arquetípico, justiciero y reivindicador de los intereses y necesidades del pueblo; su expresión formal es la leyenda entretejida por los personajes de la novela a partir de unos hechos concretos; a través de la leyenda el pueblo puede participar en la historia oficial. Tizón comentó al respecto que «la leyenda es una forma de prestigiar la realidad»<sup>24</sup>.

La historia oficial es sentida como ajena por los que son los oscuros protagonistas de una contienda que no es propia: «Esta guerra es sólo suya, no nuestra. Nosotros sólo morimos»<sup>25</sup>. Esta historia oficial está hecha de grandes batallas, de nombres memorables, una historia coyun-

<sup>21</sup> Idem, ref. núm. 9, págs. 158-59.

<sup>22</sup> Idem, ref. núm. 4, pág. 129.

<sup>23</sup> Idem, ref. núm. 9, págs. 130-31.

<sup>24</sup> Entrevista realizada al novelista en julio de 1980.

<sup>25</sup> Tizón, Héctor: «Sota de bastos, caballo de espadas», *Revista Crisis*, Buenos Aires, 1979, página 334.

tural, descarnada, donde la sangre derramada por el pueblo es tan sólo una cifra impresa.

Es esta historia menor la que narra Tizón en esta novela, una historia en la que el tiempo cronológico ha sido barrido por los vientos de antiguas creencias, de ancestrales visiones y atavismos. El tiempo se refunde en la fragua de la imaginación popular, y «hoy es mañana» o quizás hace veinte años o siglos atrás. Los personajes inmersos en esta especie de telaraña temporal o atemporal se buscan a sí mismos, y las historias de sus vidas intrascendentes adquieren en esta red mítica la dimensión arquetípica que le da la leyenda. En constante búsqueda, en permanente mutación, son y no son, cambian de identidad, se transforman en otros.

La historia legendaria es en sí un hervidero de historias; cada personaje cuenta la historia de otros con variantes cada vez; son historias que se están haciendo permanentemente, que se están recreando. Esa maraña de historias se teje alrededor de un personaje que adquirirá todas las características del arquetipo: apariencia diversa, ubicuidad, encarnación de los tabúes tribales y de las aspiraciones y necesidades del pueblo, vengador y justiciero. Con respecto a esto el novelista opina que «este tipo de mitologías nace de la derrota; la gente tiende a mitificar al héroe y lo convierte en invencible»<sup>26</sup>. Este héroe creado por el pueblo recorre la historia oficial, participa de los hechos sobresalientes como de las batallas oscuras encargadas de abrir brechas al enemigo, batallas que sumadas construyen la coyuntura recordada por la historia escrita.

De lo expuesto se deduce que existen dos ejes o dos carriles que al entrecruzarse constituyen la trama de este libro, y que son los mismos que se pueden recorrer o rastrear en su narrativa; ellos son: un eje por donde va a circular toda la historia de esa gente que vive en el norte del país, su cultura, su problemática económica, religiosa, social, todo ello inserto en esa cosmovisión mítica; por otro lado, la historia oficial, que comprende un amplio período desde la época del Virreinato del Perú hasta el éxodo jujefío, tocando los puntos culminantes de la emancipación americana.

Estos dos ejes o dos historias resumen un conflicto antiquísimo; el de vencedores y vencidos. La historia de unos y de otros se entrecruza y da como resultado una epopeya más auténtica que desmitifica los abstractos conceptos elaborados por los vencedores: la patria, la libertad, la justicia, el valor, el heroísmo, están contaminados, impuros, tal cual se dan en la realidad. Entre una historia y la otra hay una densísima red de relaciones que nos muestra una nueva historia más veraz, más humana.

<sup>26</sup> Entrevista realizada al novelista en julio de 1980.

La dicotomía señalada en lo que concierne a la historia se extiende a otros aspectos; así, frente al mundo mágico de las leyendas, las supersticiones, los ritos ancestrales, la relación amorosa del hombre con la tierra y con los animales, en suma, un mundo donde lo sagrado se manifiesta concretamente, se encuentra otro mundo regido por el dogmatismo religioso, por el fanatismo y la debilidad moral; frente a la sabiduría de los libros, la sabiduría popular acumulada en la vida diaria; frente al conocimiento racional, la intuición, al pensamiento lógico se le opone un pensamiento simbólico o mágico, en virtud del cual las relaciones tienen una lógica especial: la lógica simbólica. Estas dos formas de pensamiento son la manifestación de una dicotomía esencial, la de dos culturas enfrentadas en un proceso de colonización y de aculturación. Este enfrentamiento permanente es la reproducción de un esquema más general, que es el de la situación de Latinoamérica frente a los países colonizadores.

#### IV

#### TODAS LAS COSAS HUMANAS SON DOBLES

La dualidad no es un esquema cómodo elegido para explicar una obra tan compleja como la que elabora Tizón, sino que hay razones intrínsecas que justifican tal elección.

La estructura dicotómica que se advierte en las novelas y en la mayoría de los cuentos y relatos responde a una estructura mítica, puesto que el pensamiento mítico está fundado en la operación dicotómica «para un pensamiento fundado en operación dicotómica, el principio del todo o nada no tiene solamente un valor eurístico, sino que expresa una propiedad del ser. Todo ofrece un sentido, pues si no nada tiene sentido»<sup>27</sup>.

Esta estructura se puede describir como dos ejes perpendiculares, uno vertical y otro horizontal, uno sincrónico y otro diacrónico, que reproducen las relaciones saussurianas paradigmáticas o asociativas y sintagmáticas, respectivamente. En forma aproximada se pueden colocar los hechos referidos a la cosmovisión mítica en el eje sincrónico o paradigmático, pues es éste el que mejor expresa el pensamiento simbólico, y en el eje diacrónico o sintagmático, la historia que narra los hechos desde el Virreynato del Perú hasta el éxodo jujefío. Estos dos ejes se entrecruzan permanentemente en la narración mediante un complejo procedimiento que recuerda al procedimiento analítico del pensamiento mítico, que destotaliza y retotaliza el mundo mediante las oposiciones sucesivas

<sup>27</sup> LÉVI-STRAUSS: *El pensamiento salvaje*, F. C. E., 1964, pág. 251.

asimétricas. Este doble movimiento engendra una red de relaciones entre un plano y el otro, entre un mundo y otro. Fundamentalmente, lo que se oponen son los elementos constitutivos de las dos culturas antes expuestas, que se enfrentan en el proceso de colonización.

Todo es dual o quizá valdría decir múltiple; todo es mutable y susceptible de convertirse en otra cosa; así, los personajes se convierten en otros; los mismos acontecimientos se narran de maneras diferentes, con variantes temporales y de contenido; la realidad no está quieta, y es que en el intrincado laberinto del pensamiento simbólico todas las cosas se relacionan íntimamente en una infinita variedad de posibilidades que se entretejen permanentemente sin que quede ningún hilo suelto. La vida y la muerte son un continuo, pues se interrelacionan permanentemente; la linealidad es una ilusión del pensamiento. Ya podemos estar al final o al comienzo de los tiempos, que eso poco importa, son sólo señales que el hombre se empeña en poner para situarse a sí mismo.

Un especial manejo del tiempo narrativo que reproduce el tiempo mítico (reversible) crea la atmósfera necesaria para que ese héroe de las mil caras cabalgue junto a Belgrano. Esta conjunción de tiempo narrativo y tiempo mítico intenta restituir a través de la ficción un orden que se puede tildar de sagrado. «Cada cosa sagrada debe estar en su lugar». Es esto lo que la hace sagrada, porque al suprimirla el orden entero del universo quedaría destruido; así, pues, contribuye a mantenerlo al ocupar el lugar que le corresponde<sup>28</sup>. En la realidad de la Puna ese orden ha sido profanado, y la epopeya narrada por Tizón, a través de sus novelas y relatos, es la de la derrota de «este país, tan vencido de vencimiento de espada», de «este país ficticio y remoto» a lo largo de «esta vana cruda guerra», que, como la historia, no termina nunca. «Desde el comienzo se comprobó que no iba a ser ésta una guerra ordenada y canónica, sino cruel e imperfecta»<sup>29</sup>.

Con respecto a la problemática del tiempo son explicativas las palabras del propio novelista: «Yo pensé, y aún lo sigo creyendo, que la vida no tiene que ver mucho con el tiempo, con ninguna vara de medir el tiempo. La vida en realidad está hecha de lugares, de imágenes, de rostros, y el tiempo, si lo queremos poner, haremos una proyección histórica, pero si no la novela o relato puede leerse como una cosa absolutamente contemporánea, aunque haya sucedido en los siglos XVIII o XIX»<sup>30</sup>.

Todo esto incide, desde luego, en la estructura de la novela, que es abierta y que está allí como incitando a ser continuada.

De todo lo expuesto, se puede deducir que la narrativa de Tizón,

<sup>28</sup> LÉVI-STRAUSS: *Ob. cit.*, págs. 23-26.

<sup>29</sup> *Idem*, ref. núm. 24, pág. 221.

<sup>30</sup> Entrevista realizada al novelista en julio de 1980.



por su temática y por su lenguaje, rebasa los límites de lo que algunos críticos han dado en llamar literatura regional, término confuso y tendencioso que conlleva una actitud peyorativa para la literatura que se produce en el interior del país y que se queda allí debido a la política centralista de Buenos Aires.

La narrativa de Tizón rebasa los límites regionales y se inserta en los grandes temas de la literatura latinoamericana producida a partir de los años sesenta.

## V

### YALA Y ESPAÑA: PUNTOS DE PARTIDA

Al comienzo del presente artículo hice un apartado para hablar de Yala, pues el mismo Tizón la había señalado como punto de partida en su obra. Hoy, por cuestiones referidas a la situación política de Argentina, el novelista se halla voluntariamente exiliado en España; esta situación incide en su creación.

En recientes conversaciones con Tizón éste declaró que: «Los primeros tiempos en España fueron duros porque no pude escribir, pero me llevaba una especie de diario en el que iba anotando todo lo que se me ocurría. Con el tiempo, al releer lo escrito comprendí que debía escribir como lo había estado haciendo hasta ese momento».

En la actualidad está terminando una novela que cierra el ciclo iniciado por *Fuego en Casabindo*; es una novela de despedida, donde el protagonista ve aquel mundo yéndose. Al mismo tiempo han surgido otras inquietudes, materializadas en tres novelas breves y algunos cuentos que ya se han publicado en revistas españolas. En los cuentos se puede apreciar la nueva actitud del novelista frente al lenguaje, que queda como testigo, como registro de esta realidad que es el exilio argentino en España (o en otros países, según sea el caso). «Los personajes hablan en un lenguaje que no es el de Buenos Aires o el de Argentina, pero que tampoco es el de Madrid, sino que es el lenguaje de una gente que a los tropezones y con mucho dolor está asumiendo otra forma de hablar.» Este lenguaje, que provisoriamente se puede llamar *lenguaje del exilio*, titubeante, heteróclito, está en relación con un espacio que tiene que ver más con el pasado y con los recuerdos de los personajes que con un espacio real. No obstante esto, parece ser que la realidad se impone, y según declaró Tizón, la última de sus tres novelas breves está totalmente ambientada en Madrid.—CARMEN REAL (*Drusbergstrasse 26 - 8703. Erlenboch Z.H. SUIZA*).

## LAS CINEMATOGRAFIAS DESCONOCIDAS: BULGARIA

Recién a fines del siglo XIX (la independencia política se instituye en 1908, cuando el príncipe Fernando se proclama zar de Bulgaria) penetraron en el antiguo y pequeño país balcánico las ideas modernas de la cultura y la técnica europeas. Al margen de una realidad social y económica que aún arrastraba inmovilismos de un pasado secular, comenzaron a desarrollarse la literatura, el teatro y la música, así como las artes plásticas. El dinamismo de esta expansión económica, cultural y social, que chocaba con las numerosas contradicciones de la realidad interior, constituyó una ventana abierta al mundo y emprendía el camino de una puesta al día donde se discutía el pensamiento progresista de la época.

El cine, como en todas partes, se inició como un espectáculo popular y poco pretencioso, a cargo de los «cinematógrafos ambulantes» que recorrían las ferias con el clásico material de filmes de Lumière y sus herederos. Según los propios estudiosos búlgaros, el país quedó muy a la zaga (del resto de Europa), tanto en la difusión de filmes como en la iniciación de una cinematografía propia. A comienzos de siglo (recuérdese que la primera exhibición pública del «cinematógrafo» de los hermanos Lumière tuvo lugar en París el 28 de diciembre de 1895, y que el kinetoscopio de Edison apareció en 1894) sólo había salas cinematográficas fijas en Sofía y algunas capitales provinciales.

Una modesta producción surge algo más tarde, promovida precisamente por los dueños de salas para ampliar con «vistas» locales el material extranjero. Estas primeras películas búlgaras, primitivas y sin mayores ambiciones, eran noticiarios o actualidades que registraban acontecimientos sociales o pintorescos. Este tipo de film de actualidad, sin intentos de *mise en scène* dramática, se desarrolla a fines de la primera década del siglo. En cuanto a la primera película argumental, se estrena a principios de 1915 en Sofía; se trata de *Bulgarán es galán*, una pequeña comedia que intentaba reflejar las «costumbres modernas»<sup>1</sup>.

«Con el estreno de *El búlgaro es un hombre galante*—escribe un anónimo crítico búlgaro<sup>2</sup>—empezó de hecho la historia del cine búlgaro, una historia llena de muchas dificultades, de vicisitudes y ambiciones, de un montón de proyectos no realizados, de sueños fantasmagóricos y de una ardua lucha por conseguir los medios necesarios.» Visi-

<sup>1</sup> Según el historiador francés Georges Sadoul, este filme, dirigido por Vassili Guendov, se realizó hacia 1910 y su título se traduce como *El búlgaro es un hombre galante*. Se inspiraba en las comedias de Max Linder.

<sup>2</sup> *El cine búlgaro: un vistazo a su pasado, presente y futuro*, Anon. Sofía, 1981, Sofía Press.

blemente, las condiciones de producción no eran favorables en este país, alejado de los grandes centros decisorios que poseían los medios para desarrollar la futura industria del cine. De modo que los intentos aislados de los pioneros del cine búlgaro, como Vasil Guendov y Boris Grezhov, no podían desembocar en una actividad estable<sup>3</sup>.

Al parecer, aumenta la actividad después de 1917 (o sea, al fin de la primera guerra mundial) en condiciones bastante primitivas; según Sadoul, el mejor film de Guendov fue *El diablo en Sofía* (1922), que era una sátira sobre los nuevos ricos. El mismo historiador señala que «el terror blanco» instalado en el país persiguió los filmes que lo denunciaban, y que un actor que pudo salvarlos al transportarlos al extranjero, fue condenado a muerte. Durante este período se cita a Boris Grezkov como el mejor realizador, con filmes como *El peñón de las muchachas* (1923) y *Bulgaria alegre* (1929).

El primer film sonoro búlgaro fue un melodrama dirigido en 1933 por el ya citado Guendov. Según el mismo Sadoul, la producción sonora de preguerra fue pobre e intermitente. Y cita una sola obra, *Tumbas sin cruz*.

Años después de la liberación (o según otras perspectivas, después que fue derrocado el zar Boris, que durante la guerra estaba aliado a los nazis), que se produjo en 1944 e instauró la república popular sindicalista, bajo influencia soviética, se nacionalizó el cine en 1948. El nuevo cine del Estado impulsó, sin duda, la creación de una estructura más profesional, con recursos mayores y medios técnicos modernos. Se atendió asimismo a la formación de cineastas. La cinematografía nacional se constituyó así como un organismo centralizado de base industrial, con posibilidades para resolver todos los problemas artísticos y técnicos en los distintos géneros de producción de largo y corto metraje, con especial atención al documental, la animación y el film de divulgación científica. Hacia fines de los años cincuenta, esta organización había alcanzado sus fines con una eficiencia técnica considerable.

Aumentó asimismo el número de filmes hasta un promedio de 20 o 25 largometrajes argumentales (cifra considerable para un país pequeño, de menos de nueve millones de habitantes y una lengua poco difundida), unos 30 dibujos animados y más de 200 filmes documentales y de divulgación científica. La cinematografía estatal desarrolló también la red de salas de proyección, que en 1944 sólo contaba con 243 cines. En 1953, la cifra llegaba a 1.200, de las cuales 800 eran salas rurales, la mayoría en 16 milímetros. Según la información oficial,

---

<sup>3</sup> El operador de *El búlgaro es un hombre galante* era español; se llamaba Gaetano Pía de Flores. Su vinculación con el inicio del cine búlgaro parece importante en el plano técnico, pero se carecen datos sobre su actividad posterior.

existen actualmente 3.500 salas en el territorio, que cubren prácticamente las necesidades de toda la población. Según esos datos estadísticos, el búlgaro acude unas 13 veces al cine (por año), lo cual es un promedio bastante alto y demuestra el interés del espectador por esta forma artística. La asistencia global es de 100 a 120 millones por año y se exhiben unos 150-180 estrenos por temporada, incluyendo obras de países occidentales, asiáticas y africanas, además de las nacionales, las soviéticas y de las repúblicas socialistas europeas.

Las fuentes oficiales búlgaras señalan el «vivo interés» del público por las películas de producción nacional. Cabe señalar que es una cinematografía joven, pues su desarrollo parte de 1947, año de su estatización. Por tanto, tuvo que hallar su camino y sus soluciones estéticas a partir de una realidad concreta, donde debía tener en cuenta ciertas pautas sociales e ideológicas ineludibles. Por tanto, están presentes los temas de la historia, la vida cotidiana y sus problemas, las líneas del desarrollo social en una comunidad que se ha transformado como sistema, sin abandonar ciertas tradiciones milenarias.

#### EVOLUCIÓN Y TENDENCIAS

En esa breve historia que despunta a fines de los años cuarenta, el cine búlgaro tuvo que hallar sus formas de expresión al tiempo que reflejaba e interpretaba las relaciones humanas de sus seres sobre el fondo de la historia reciente y lejana. Por tanto, debió atravesar varias etapas de desarrollo en su avance hacia la madurez. Al mismo tiempo que sus realizadores alcanzaban el dominio profesional de sus medios, debían superar el esquematismo de ciertos enfoques convencionales de la realidad y definir mediante la experiencia y la reflexión sus concepciones expresivas. Y lo más difícil: hallar una fisonomía propia, que interpretara el carácter nacional sin desconocer las evoluciones del lenguaje en el cine moderno. De todos modos, los cineastas de aquella generación, que formaron el grupo de base que cimentó el cine búlgaro, fueron quienes dieron lugar a los nuevos realizadores, que hacia fines de los cincuenta y principios de los sesenta iniciaron un notable crecimiento.

Este período señala inquietudes renovadoras y estilos más complejos y vanguardistas, que se alejaban del cine sencillo de la crónica laudatoria o la exaltación histórica. *En la pequeña isla* y *El sol y la sombra* (de Rangel Valtchanov), *Estrellas*, *Eramos jóvenes*, *Aves en cautiverio*, llamaron la atención sobre la aún desconocida cinematografía búlgara en los festivales internacionales; aunque la mayoría reflejaba epi-

sodios de la lucha antifascista, su centro de atención no residía tanto en el despliegue y la exposición de los hechos históricos, sino en su proyección íntima, en el mundo psicológico de sus protagonistas. «A diferencia de las primeras películas argumentales—anota un cronista búlgaro—, que buscaban el efecto de la representación cabal y escrupulosa de los hechos de la vida que aún latían en la memoria colectiva del pueblo, dichas creaciones rompieron audazmente con las convenciones del cine tradicional de narrativa. Lo nuevo que caracterizaba la producción fílmica de aquella época era la descollante metáfora plástica, la compleja composición del montaje, la rica asociación de las imágenes, al igual que el uso hábil de todos los medios de expresión.»

En realidad, este lenguaje algo elíptico (tanto como la explicación del cronista, que señala que esta narrativa exigía una mayor participación del espectador del film para su interpretación) alejaba este cine del público masivo, que, como es habitual, no estaba preparado o carecía de la formación necesaria para apreciar este tipo de relato no lineal. En esta etapa, por tanto, los cineastas renovadores búlgaros deben haberse enfrentado con la misma disyuntiva de otros creadores ante imperativos comerciales o ideológicos: cómo llevar la obra de arte a una comunicación masiva sin rebajar sus conceptos estéticos. O dicho de otra forma: ¿es posible elevar la cultura del público masivo o es necesario adecuarse a un nivel sencillo de captación, que suele llevar a un arte convencional?

La ruptura con las tradiciones de lenguaje que llevaban los cineastas búlgaros del sesenta se identificaba, hasta cierto punto, con las experiencias análogas de otras cinematografías: la aparición de la «nueva ola» francesa, de Resnais a Godard; las obras de la escuela polaca, con Wajda y Munk a la cabeza, hasta los intentos expresivos de los realizadores soviéticos más jóvenes. En este período, la cinematografía búlgara alcanzó un nivel de atención internacional a través de los festivales (*Estrellas*, en Cannes; *Y éramos jóvenes*, en Moscú) y dio paso a toda una serie de guionistas y directores de interés, como Rangel Valchanov, Valeri Petrov, Binka Zheliazkova, Jristo Janev, entre otros. Eran cineastas que deseaban (y aún desean) que el cine sea algo más que una profesión pasiva, sino una forma de expresión. En este sentido, se aproximaban a la concepción del «cine de autor», que en los años sesenta cobró nuevo sentido exigiendo una mayor autonomía creadora para el artista de cine.

A pesar de las ventajas de la cinematografía estatal, que hasta cierto punto está libre de las coacciones comerciales, el cine búlgaro enfrentó posteriormente ciertas dificultades para su desarrollo. Por una parte,

se sostenía con el prestigio cultural y artístico de sus mejores autores, pero, por otra, sufría la existencia de obras convencionales y sin ambiciones. En otro plano, se desarrollaba un distanciamiento con el estilo poético y, en cierto modo, intimista de aquellos realizadores. Según nuestro ignorado cronista, ciertos directores se sintieron atraídos por los llamados «géneros de consumo» (el melodrama, la comedia, la película policíaca) para captar conflictos y relaciones.

En esta línea resulta muy interesante la obra de Valo Radev (*El ladrón de melocotones, Rey y general, La noche más larga*), que a través de ciertos temas muy definidos de la historia (las luchas antifascistas) logró darles nuevas perspectivas y características estéticas. Otros cineastas, como Liubomir Sharlandzhiev, Nikola Korabov y Borislav Sharaliev, intentaron acercarse a todos los complejos conflictos vitales de sus contemporáneos. «Esta tendencia a calar en el destino del hombre y analizarlo a la altura de la época alcanzó su punto culminante a fines de los años sesenta, con el lanzamiento de algunas películas catalogadas como verdaderas revelaciones artísticas»<sup>4</sup>.

Como obras que alcanzaron una profundización de los caracteres psicológicos adentrándose en la medula de los procesos socio-históricos fundamentales, se citan: *La desviación*, de Grisha Ostrovski y Todor Stoyanov; *El cuarto blanco*, de Metodi Andonov; *Aves y lebreles*, de G. Stoyanov. También se ha señalado que fue superándose «la penosa distancia» entre las búsquedas vanguardistas y el público. Se explica esta situación indicando que algunos directores utilizaron ciertos medios expresivos de la llamada «película taquillera» a la estructura de temas ya tradicionales para el arte nacional. Interpretando el lenguaje meticuloso y elíptico de nuestro cronista búlgaro, se debe inferir que, de cierta manera, se intentó atraer al público hacia temas «serios» o «ideológicos» mediante formas de expresión dramática accesibles y probadas: el cine de acción, la comedia, la aventura. Cosa que también intenta desde hace tiempo el cine cubano.

Un tema ya tópico en todas las cinematografías del área, la lucha antifascista, transitada infinidad de veces en películas «de marcada orientación filosófica de la sugestión»<sup>5</sup>, adquirió sorpresivamente un atractivo inusitado, que cautivaba al espectador gracias al dinamismo de la acción, el humor y la agudeza de las situaciones. Entre las obras que se situaron en esa perspicaz renovación del tópico se cuentan *El octavo*, de Zako Jeskia, y *Los ángeles negros*, de Valo Radov, que obtuvieron gran éxito de público en los años sesenta. Según se adujo,

<sup>4</sup> *El cine búlgaro: un vistazo a su pasado, presente y futuro*, Sofía, 1981.

<sup>5</sup> Puede suponerse que esta exquisita metáfora es una forma indirecta de referirse al cine de tesis o propaganda.



*«Cuerno de cabra».*



*«El maestro de Boyana».*



*«Almas condenadas».*



*«Suplemento a la ley para la protección del Estado».*





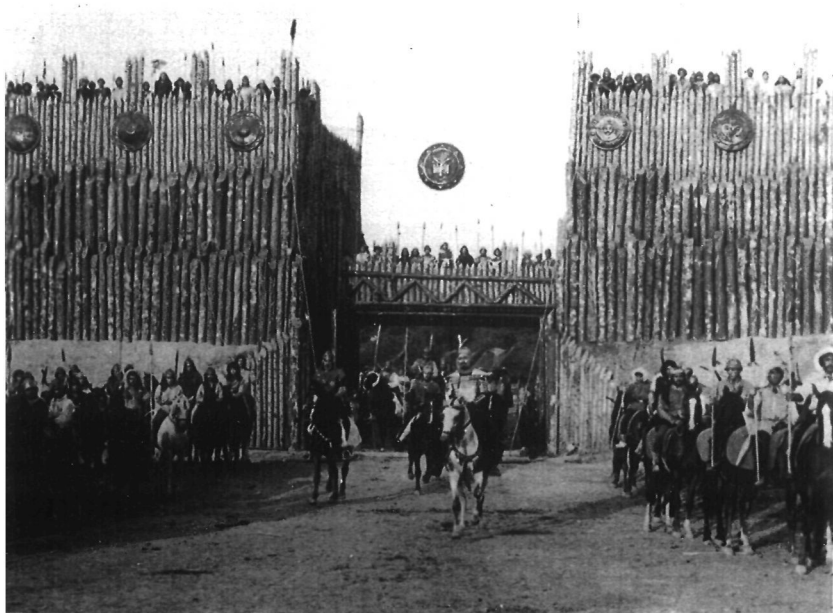
*«Adaptación».*



*«Los ángeles negros».*



*«El ladrón de melocotones».*



*«Tierra para todos».*

este cine «de tracciones» no se basaba en un abaratamiento ni una concesión al mal gusto de bajo nivel artístico, sino en un distanciamiento deliberado de las formas complicadas del film de autor. Tampoco se abandonaba la «sugestión filosófica» (equivalente del concepto de la tesis ideológica), sino que se ofrecía de modo más natural dentro de la fábula en acción y el comportamiento de los protagonistas, «con los cuales el espectador común y corriente se identificaba infaliblemente». Curiosamente, esta opción nos recuerda la diferencia entre los asumidos filmes de Eisenstein y la demagogia populista y atractiva del *Chapaiev*, de los hermanos Vassiliev... Pero ésta es otra historia, que demuestra que no hay mucho de nuevo bajo el sol.

Se llega así a la década del setenta, que se inicia con una decisión tácita de seguir estableciendo contacto con el público masivo, pero sin dejar de abrir nuevos senderos artísticos. Cabe anotar que, a ejemplo de la cinematografía polaca, se realizaron reformas estructurales en el sistema de producción, que aseguraban mayor autonomía en el trabajo de los diferentes colectivos de creadores, que, por otra parte, asumían una mayor responsabilidad ante el resultado artístico definitivo. Al mismo tiempo que se acrecentaba la producción, la televisión inició su ingreso en el área del cine, produciendo películas. También ingresaron jóvenes directores y guionistas que se iniciaban en el *métier*. Según los observadores de este país, todo esto significó la base en que el cine búlgaro se apoyaba para dar un gran viraje hacia la madurez artística.

Algunos ejemplos y notas parecen demostrar que este cambio se podría definir como un amplio abanico de películas «donde la visión se apoyaba en la psicología y la idiosincrasia del pueblo búlgaro, adentrándose en la representación del drama y el destino humanos»<sup>6</sup>. Los temas se dirigieron a la realidad social de hoy, abandonando las clásicas referencias al pasado de luchas de la posguerra. Entre esos temas contemporáneos parece muy fructífero y lleno de posibilidades el difícil proceso de la urbanización y las migraciones que conllevó. Es el drama de un complejo paso de la civilización agraria a la industrial, ese proceso que en Bulgaria se produjo en época aún reciente, tras siglos de vida predominantemente campesina. Filmes como *El último verano* y *El árbol sin raíces*, de Jristo Jristow; *Tiempos eternos*, de Asen Shopov; *El campesino de la bicicleta* y *Matriarcado*, de Liudmil Kirkov, no sólo describían ese paso de la civilización agraria a la industrial, sino que intentaban analizar el conflicto del individuo inadaptable en toda su complejidad y testimoniar esa época de grandes transformaciones demográficas y sociopsicológicas.

Estas películas, que se definieron como los «filmes del ciclo de la

<sup>6</sup> *Op. cit.*

migración», tenían una fuerte carga dramática, que en las mejores alcanzaba una alta temperatura trágica. Las pasiones sin freno, los tensos enfrentamientos entre la visión patriarcal y la moderna, la armonía alterada entre individuo y naturaleza, las modificaciones que se producían en las relaciones entre las mismas personas, dieron a estos filmes una sensibilidad muy peculiar, que también testimoniaba la transformación profunda del cine búlgaro en este período reciente.

#### EL CINE DE LOS AÑOS RECIENTES

El «ciclo de la migración» no fue el único tema que trató el cine búlgaro de los años setenta. Las búsquedas de sus creadores pudieron ampliarse hacia otros rumbos, y la historia, vista con ojos no convencionales, dio frutos originales. *Cuerno de cabra*, de Metodi Antonov (lamentablemente, fallecido después), fue una de las mejores, y recorrió el mundo con éxito merecido. *Y llegó el día*, de Gueorgui Diulguerov; *Enmienda a la Ley de Defensa del Estado*, de Liudmil Staiikov; *Siguiendo las pistas de los desaparecidos*, de Mladen Nikolov, penetraron en las complejas interpretaciones de la historia con una visión profunda y a la vez contemporánea, que revitalizaba su sentido.

Un film tan logrado como *Cuerno de cabra*, por ejemplo, muestra cómo esa penetración de un pasado remoto puede alcanzar una convicción artística y humana tan genuina que supera todos los convencionalismos del cine programático, a la vez que presentaban caracteres muy definidos, que daban al cine búlgaro una fisonomía propia.

Las últimas obras del joven cine búlgaro revelan que su rasgo característico—una mezcla de humor, amor, humanidad y, a veces, fuerte acento pasional—incluye también la introspección en el individuo junto a sus raíces en la realidad externa. Es, sin duda, una cinematografía variada y rica, a pesar de su relativa pequeñez cuantitativa, que ha superado los esquematismos del cine de tesis sin perder sus apoyaturas en la sociedad que la sustenta.

John Warrington, en una emisión de la BBC de Londres, definía acertadamente estas características: «La idiosincrasia y la fuerza típicas del cine búlgaro saltaban también ahora a la vista, conjugadas con una mirada atenta a las costumbres sociales, con un enfoque crítico no destructor, sino edificante y analítico y, a veces, con una actitud burlesca frente a los problemas. Los adelantos del cine búlgaro se expresan en su proceso igual y acompasado de desarrollo cinematográfico, signo de madurez, pero será mejor comprendido si no se pasan por alto el vigor primario y la originalidad de las películas iniciales.»

Una figura muy atractiva de la actual cinematografía búlgara es

Binka Zheliaskova, una mujer dedicada a la realización desde los años sesenta, con *Eramos jóvenes*. De esta meditación poética pasó a los tonos burlones de las conversaciones campesinas en *El balón cautivo*, al clima patético-trágico de *La última palabra* y a las complejas transiciones de lo dramático a lo escéptico irónico en *La piscina* y *El gran baño nocturno*.

Nikolai Volev, un debutante de veintiséis años, se hizo conocer en 1980 con el irónico film *El doble*, donde se trata de un científico de renombre que para proseguir su trabajo propone a su primo representarlo en cócteles y encuentros oficiales. El primo, sin embargo, se convierte en un peligroso egoísta.

También ha llamado la atención, dentro de la producción reciente, el film *Los zapatos de charol del héroe desconocido*, de Rangel Valchanov, que obtuvo el gran premio en el último Festival de la India, en Nueva Delhi. Representa la cosmovisión de un niño; toda una serie de recuerdos que surgen en el autor sin pretexto narrativo especial. Esos recuerdos—una fiesta nupcial, acontecimientos de guerra o los cuentos sobre los treinta hijos de su abuela—adquieren matices nuevos y asombrosos en sus ojos. Y si la escena no le gusta, el niño-director omnipotente la sustituye por otra más interesante...

*El cerezal*, de Nikolai Jaitov; *Todo es amor*, de Borislav Sharatiev; *La barrera*, de Jristo Jristov; *El hombre del aire*, de Kiran Kolarov, son, entre otras, un ejemplo de la actual producción búlgara. En cuanto a las perspectivas, el cine búlgaro demuestra solidez y una diversidad de enfoques críticos muy vitales que afirman su madurez artística. No sólo en el largometraje, sino en el corto de dibujos animados, donde la experiencia plástica es avanzada. Recientemente, el director Rumen Petkov ha concluido un largometraje de dibujos, *El planeta de los tesoros*, que presenta una transposición extraterrestre de la novela de Robert Louis Stevenson *La isla del tesoro*, donde hay una alegoría sobre la crisis ecológica.

Como señala el crítico checo Viliam Yablonski (*Film a divadlo*), «el cine búlgaro se halla en la cumbre de la sinuosidad. De las posibilidades objetivas y los dones subjetivos de los distintos cineastas depende si dará un salto hacia arriba o permanecerá provisionalmente en sus posiciones conquistadas».—JOSE AGUSTIN MAHIEU (*Cuesta de Santo Domingo*, 4, 4.º dcha. MADRID-13).

## MUSICALIZACION NARRATIVA EN "EL COMPADRE", DE CARLOS DROGUETT

Cinco años antes que se publicara *El compadre*<sup>1</sup>, cuando el manuscrito hacía su correspondiente peregrinaje editorial, Carlos Droguett, en respuesta a una carta de José M. Valverde, le aclaraba al crítico español lo que, según él, había sido su ambición al escribir esa obra: «Debo manifestarle que considero a *El compadre* lo mejor que he hecho hasta ahora...; presiento en esta novela una tentativa de orquestrar muchos temas o un solo tema: la realidad. Si he intentado una sinfonía, aquí está y no en *Eloy*, como opinaba Miomandre»<sup>2</sup>. Si bien es cierto que no siempre las intenciones de un autor guardan relación directa con los resultados obtenidos, creemos que en el caso de Droguett, la estructura narrativa de su novela respalda su propósito.

Si, ante todo, pensamos en la historia que allí se nos cuenta<sup>3</sup>, notaremos que el relato no viene dado de una manera lineal, sino que se presenta claramente dividido en dos niveles: el del momento actual, donde encontramos al protagonista al abrirse la narración, y otro que, como se descubre después, es transportado por la conciencia de Ramón desde el pasado. Así comienza el narrador: «Había una vez un hombre que trabajaba en lo alto de un andamio, pues era carpintero, y trabajando estaba esa mañana cuando sintió unos violentos deseos de beber» (EC, pág. 15). Luego de esta apertura con evidente tono de parábola sigue la impresión que causa la ciudad, mirada desde arriba, desde el andamio donde está montado este hombre, y a continuación la expresión directa del temor que tiene él de caerse en cualquier momento de donde está trabajando. Todo esto lo encontramos en los dos primeros cortos párrafos de la novela. La narración prosigue dentro de un nivel vinculado al presente hasta llegar, poco más adelante, a una referencia que tiene lugar en el pasado, con lo cual hay un salto hacia atrás: «Unos pies

<sup>1</sup> CARLOS DROGUETT: *El compadre* (México: Joaquín Mortiz, 1967), 204 págs. En adelante usaremos la sigla EC, que colocaremos al pie de cada cita con la página o páginas correspondientes.

<sup>2</sup> La carta de J. M. Valverde a Droguett es del 7 de enero de 1962; la respuesta de éste es del 20 del mismo mes (archivo droguettiano de Georges Parent).

<sup>3</sup> Ramón Neira, humilde obrero, conoce un día el amor y se casa con Yola, de quien tiene un hijo, Pedrito, llamado así en honor de Pedro Aguirre Cerda, presidente del país muy admirado por Ramón. Con la trágica muerte del «viejo negro» —como llama cariñosamente el protagonista al ex presidente— desaparecen todas las esperanzas, y no queda para él sino el consuelo del vino, por medio del cual intenta evadirse del grotesco mundo que lo rodea. Despreciado y engañado por su propia mujer, deseando brutalmente a la mujer de otro, sin fe alguna en el futuro, mirando, en fin, su destino como el resultado de una gran injusticia, Ramón continúa existiendo en el sueño-pesadilla de su embriaguez y en la soledad de su andamio. Una noche, tratando de encontrar un buen padrino para su hijo, se le ocurre la genialísima idea de establecer compadrazgo con una estatua de la iglesia del barrio, San Judas Tadeo, a quien, a cambio de ese servicio, él ofrece dejar de beber. La promesa no se cumple y el desenlace final es la prolongación dolorosa del destino de Ramón, revelado en las propias palabras del santo.

descalzos pasaron a su lado chillando los diarios, y una falda, tan pintada, y tan bien planchada, y tan bonita, se deslizó por sus ojos, por su garganta, junto al vino, la veía tan bien...» (EC, pág. 17). El lector se sumerge rápidamente en el grueso de la obra, se entera de las diferentes experiencias que han quedado fijas en la mente de Ramón, y cuando ingenuamente cree que todo marcha como era de esperarse, encuentra la voz del narrador, quien, 143 páginas después, le aclara definitivamente la situación: «Pensando en todo eso era que había sentido aquellas violentas ansias de beber *con que comienza esta historia...*» (EC, página 160). O sea, que todo lo narrado entre las páginas 17 y 160 pertenece a un pasado, remoto o inmediato, que invade la conciencia del personaje en un momento en que, dentro de la narración, queda suspendido su presente; éste se reanuda a partir de entonces hasta su conclusión, sin que falten intromisiones que resultan claros ecos de lo que ha quedado atrás. Es evidente que la presencia de esos dos niveles, el presente y el evocado, tienen una inmediata consecuencia en el ritmo interno del relato, cuya lectura, como se verá en seguida, revela un alto grado de musicalización, que Droguett logra a través de una acertada elaboración de la estructura narrativa.

# 1. EL PUNTO DE VISTA DEL NARRADOR

(1) Mirándola en la puerta [Ramón mira a Yolanda] de la casa, viéndola que lo miraba despreciativa y furiosa, (2) cuándo te caes, cuándo te caes del andamio, siete años que estoy esperando y tienes siempre tanta suerte, (3) Yola, Yola, cómo lo fuiste a olvidar tan luego, (4) él cogía la botella y se bebía otro vaso y cuando ya había bajado del andamio el Astudillo y se había ido también Rosario Sánchez, (5) raro el Rosario, tan callado, tan apagado y cogido siempre de una hembra tan blanca, tan luminosa, tan bonita y fiera y hartó difícil, (6) el Rosario le hacía señas con la mano que ya se iba y ella le sonreía con toda la cara, una sonrisa relampagueante y corta que iluminaba las tablas y su pobre ropa, le sonreía tal vez demasiado, (7) no le gusta, no lo quiere, pensaba mirándola sonreír con elegancia, con insolencia, (8) se reía para adentro, se reía callada y pensativa, preparando una fiesta, alguna historia novelesca, (9) algún día me va a venir a buscar a mí, estoy seguro, tal vez le hable mañana, le gritaré desde arriba alguna cosa, una palabra atrevida; le elogiaré las medias, tan borradas y transparentes; le diré alguna picardía al Rosario para que se enoje... No me gusta el Rosario. ¿Por qué andará la Hortensia con él? Hermosa mujer la Hortensia, estará madurando para alguno, algún rico, un elegante. (10) Yolanda, Yolanda, es mucho más hembra que tú, mucho más coqueta que tú, una coquetería que dan el sufrimiento y las penas, aunque sean las de otro. Yolanda, por qué te fuiste del andamio y te olvidaste de todo y todo esto es peligroso y tengo miedo, de ti, del Rosario, de la Hortensia.

¡Oh, Dios, qué solo me siento! (11) Comprendía que algo grande iba a ocurrir. (12) Mataré a la Yolanda tal vez, tal vez me cruce con dos puñales el Rosario. (13) Tenía miedo y sorpresa, se quedaba mirando con la boca abierta las ramas de los árboles, se agarraba a ellas, miraba el cielo azul limpio, sin nubes y sin calor, estaba seguro de que algo iba a ocurrir, algo bueno, algo malo, algo que él no esperaba, que jamás arriba del andamio pensó que algún día tenía que ocurrir. (14) La tierra existe para que ocurran cosas, murmuraba; las tablas para que corran el sol, el viento, la sangre por ellas. (15) Se bebía el último trago de vino y se quedaba sentado en las tablas, colgadas las piernas que acariciaba y refrescaba el viento, mirando la mujer del Rosario Sánchez en la imaginación, se sonreía con ensañación y esperanza y suspiraba. (EC, páginas 131-133.)

Los números en paréntesis indican los siguientes cambios sufridos por el punto de vista desde el cual se narra: 1 = descripción omnisciente, en tercera persona; 2 = soliloquio de Yolanda, pues el destinatario implícito es Ramón; 3 = línea de discurso transparente, que indica cómo se reduce la distancia entre el narrador omnisciente y el personaje narrado; en efecto, es un soliloquio—Yola es el destinatario—que, dado en la mente de Ramón, lo conoce el lector a través de la voz del narrador; 4 = descripción objetiva en tercera persona; 5 = monólogo interior directo de Ramón; 6 = descripción omnisciente; 7 = monólogo interior de Ramón, indirecto, puesto que se halla allí la acotación del narrador: «pensaba»; 8 = descripción omnisciente; 9 = extenso monólogo interior directo de Ramón, abreviado un poco por nosotros; 10 = soliloquio de Ramón, dirigido en la primera parte a Yolanda, y en la línea final a Dios; 11 = descripción omnisciente; 12 = monólogo directo de Ramón; 13 = descripción omnisciente; 14 = monólogo interior de Ramón; indirecto por la presencia de la acotación: «murmuraba»; 15 = descripción omnisciente. Estos cambios en el modo narrativo constituyen un mecanismo funcional de todo el relato y, consecuentemente, definen *El compadre* como una novela de la corriente de la conciencia<sup>4</sup>. Es precisamente con la presencia de las diferentes técnicas de la corriente de la conciencia, como este texto transmite al lector la impresión de un lenguaje poético que se desplaza a través de un movimiento musical interno.

## 2. EL PUNTO DE VISTA TEMPORAL

Consecuencia inmediata de los dos niveles del relato es la visión de un tiempo suspendido y circular. La suspensión temporal queda indica-

<sup>4</sup> Hemos seguido aquí las ideas de ROBERT HUMPHREY: *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Los Angeles: University of California Press, 1955).



da por las 143 páginas que existen entre el momento inicial en que Ramón expresa su temor y su sed, y el momento posterior en que el narrador nos recuerda que todo lo demás ha sido interrupción creada por el flujo mental del protagonista. Esta suspensión, sin embargo, no sólo funciona a nivel externo, sino que, como en el caso de la caída del andamio, surge internamente en la narración:

*Cuando venía cayendo, caía lento como la nieve mirándolo todo, teniendo tiempo para alcanzar a mirarlo todo y el Rosendo se estaba riendo antes de que él se cayera y agarrara el martillo y sonaran las tablas quebrándose, y gritó el Astudillo, colega, hermano, no se mate, por Dios, Ramón, qué Diablos hace, estaba diciendo cuando ya venía él en el aire y el Rosario Sánchez, siempre con sombrero, siempre con su vestón oscuro y ahora también con su bufanda oscura y con anteojos ahumados lo miraba con fijeza o desconfianza y no estaba fumando. Sólo el Rosendo fumaba en la penumbra, derrumbado en un tronco, mirándome a mí y mirándola a usted que venía subiendo por el caminito, la veía muy bien porque la nieve estaba luminosa y el cielo claro y transparente, sin luz del sol, sin luna y sin estrellas sólo iluminado por el terrible reflejo de la nieve y usted gritó una palabra de cariño, de alerta, de adiós o de saludo, tu comida, aquí te traigo la comida, Ramón, y el Rosendo la seguía mirando y me miraba a mí esperando que me cayera luego del andamio, incluso hubo un momento en que se alzó la manga del vestón para mirar el reloj y ver si el minuto fatal ya estaba cerca y entonces alzando usted, mamá, la pollera, puso el pie en la roca y yo comencé a volar en el viento y sentía el olor de la nieve y la risa del Rosendo y la Yolanda, que estaba asomada a la ventana, dio un grito, se había puesto pálida y bajó, corriendo y llorando y el Rosendo se había puesto de pie para reír mejor, ... se acercó a la Yolanda, le cogió las manos, nunca supe por qué se las cogió, como hacen los pacos cuando toman preso a alguien y le cruzan la muñeca con fierros y luego cuando yo me hundía blandamente en la nieve y no tenía dolor alguno... la Yolanda estaba junto a mis piernas, escarbando la nieve, no sabía yo qué buscaba... y estaría esperando que empezara a chillar como loco endemoniado, furioso y terrible, lleno de horror de morirme en medio de la nieve. (EC, págs. 55-57.)*

Al subrayar hemos querido resaltar en el texto anterior los puntos intensificadores—iniciales, intermedios y finales—de ese accidente. Desde el presente donde se encuentra, Ramón recuerda su caída reciente como algo de duración prolongada, expresada muy bien por el imperfecto verbal, progresivo, que viene introducido por el adverbio temporal «cuando». La idea de dilatación temporal queda reforzada por el adjetivo «lento», que modifica al verbo «caer», y abre una comparación entre la caída de él y la de un elemento tan liviano como la nieve. Esa lentitud de la acción permite que el personaje tenga suficiente tiempo para ver lo que le rodea, recordar la risa de Rosendo antes de comenzar a caer y la llamada de atención del Astudillo en el momento en que se

cae. Siempre apoyado en el imperfecto del verbo, con idea progresiva, el personaje describe todo lo que puede ver en ese instante: capta la apariencia externa de Rosario Sánchez y aún puede juzgar a aquél por su mirada; puede ver otra vez a Rosendo y distinguir la figura y gritos de la madre que se acerca a su lugar de trabajo. Aunque en este momento el lector acepta la acción como actualizada, surge en el trozo narrativo una línea que la da como potencial. Efectivamente, Rosendo sigue allí mirándolo, esperando que se caiga. La temporalidad extendida de este hecho se intensifica con la acción de este testigo al mirar el reloj «y ver si el minuto final ya estaba cerca». Como en una cámara cinematográfica que hubiera perdido y recuperado su movimiento, el personaje reinicia su caída. Ahora ve a su mujer y al amante de ésta agarrados de la mano, antes que él, finalmente, hunda sus piernas en la nieve. El cuerpo ha tocado fondo, en una acción que físicamente habría tardado poquísimos segundos. Ese tratamiento del incidente en «cámara lenta» es claro indicador de la suspensión buscada por el autor, y de evidentes consecuencias rítmicas en la orquestación del relato.

La idea de suspensión temporal es reforzada estructuralmente en el relato por la forma en que se interrumpen los diferentes episodios. Es decir, que no solamente ocurre la larga suspensión descubierta entre las páginas 17 y 160, cuando en la narración el nivel evocado desplaza al nivel presente, sino que también las experiencias evocadas se interrumpen unas a otras dentro de su propio plano. Así, por ejemplo, la referencia a la muerte del «viejito negro» es interrumpida por la referencia a la muerte del padre de Ramón. La caída de éste del andamio es, a su vez, interrumpida por la referencia a la muerte del «viejito negro». El recuerdo de la primera vez que Yolanda viene al andamio donde trabajaba Ramón, es interrumpido por el recuerdo de la primera vez que él la vio, en los funerales del Presidente. Los episodios suspendidos pueden quedar «pendientes» por una o varias páginas antes de ser retomados.

Pero sí, por una parte, es posible hablar en este relato de un intento de suspensión o prolongación temporal, por otra, es necesario aceptar que el efecto final producido por la lectura es el de una circularidad, lograda precisamente por la reiteración de los diferentes motivos. Un incidente como el viaje de Ramón en tren desde Quillota, junto con el Astudillo, el día que se muere el «viejito negro», es mencionado inicialmente en la página 18, y encontrado nuevamente por el lector en las páginas 60, 66, 85, 90 y 168. El día en que Ramón ve por primera vez a Yolanda, en los funerales del «viejito negro», es recordado en la página 78, y repetido luego en las páginas 83 y 105. El diálogo disidente entre él y su madre, frente a la muerte del Presidente, es suspendido

en la página 23, para ser concluido en las páginas 41 y 42, teniendo un eco final en la página 170. La caída de Ramón del andamio, cuando trabajaba en la cordillera, se menciona inicialmente en la página 52, y se repite en las páginas 64, 69 y 91. En fin, el hecho de que el lector encuentre de nuevo al personaje, en la página 160, en las mismas circunstancias o condición de la primera página, es indicación evidente de cómo el tiempo de la narración se desplaza mediante un movimiento que bien puede considerarse circular. Si, como ha observado Wilfgang Kayser<sup>5</sup>, evaluamos la recurrencia rítmica de los motivos claves desde un punto de vista musical, debemos concluir que el efecto producido es comparable al de una nota principal o altisonante cuya repercusión se siente en el desplazamiento de la melodía<sup>6</sup>.

### 3. APORTACIÓN RÍTMICA DEL «LEIT MOTIV»

No hay duda de que la repetición periódica de una pequeña frase, un sintagma o una palabra, además de convertirse en indicador temático, es también principio organizador del ritmo interno del relato. Como bien ha indicado Melvin Friedman, el *leit motiv* es la más consistente contribución hecha por la música a la ficción<sup>7</sup>. Aunque es mucho más fácil definir este fenómeno que localizarlo, creemos que en *El compadre* hay dos casos claros de *leit motiv* que repercuten sonoramente en la lectura de la obra, y que tienen relación con el comportamiento físico-mental del personaje: su sed inagotable y su temor constante de caerse del andamio. En ambos casos es posible hallar numerosos ejemplos. Veamos cómo se expresa lo primero: «Tenía sed y ese deseo era lo único que lo ataba a la tierra...» (EC, pág. 44). «—Está estupendo, tenía sed, mamá—y se tendió de lado en la cama, que crujió» (EC, pág. 98). «Tenía una espantosa sed, como la mañana en que el viejo había muerto y estaba trabajando en el camino...» (EC, pág. 196). El miedo que tiene Ramón de caerse en cualquier momento del andamio, aparece también expresado desde el momento inicial de la historia y se proyecta hasta el final de la misma: «Un día me caeré volando sobre la multitud,

<sup>5</sup> Según este crítico podemos definir musicalmente estos motivos como «una secuencia característica de sonidos que desde el principio apunta a un conjunto más elevado y vasto: el tema o la melodía» (W. KAYSER: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Editorial Gredos, 1961, pág. 76).

<sup>6</sup> Paradójicamente, algunos críticos han considerado estas reiteraciones como de valor negativo en la estructura de la obra. Este es el caso, por ejemplo, de Ignacio Valente, quien, aparte de sus prejuicios de católico frente al tratamiento que recibe la figura de Cristo en la obra, dice que: «... en este nuevo libro se disuelve un tanto la fuerza poética de Droguett y se ponen más en evidencia sus limitaciones narrativas» (I. VALENTE: «Carlos Droguett: *El compadre*, *El Mercurio*, 5-XI-67). Tal posición evaluativa ignora por completo la posibilidad de un ritmo interno narrativo, buscado intencionalmente por el autor a base de tales reiteraciones.

<sup>7</sup> Véase M. FRIEDMAN: *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method* (New Haven: Yale University Press, 1955).

pensaba él...» (EC, pág. 15). «*Cualquier día me caeré del andamio sin darme cuenta...*» (EC, pág. 44). «—¡Compréndame, viejo, estoy tan solo, tan completamente solo—decía sollozando—, y el vino es todo lo que me queda, y si lo dejo, *cualquier día me caigo del andamio!*» (EC, página 202). Si bien algunas veces estos *leit motifs* aparecen combinados, lo característico es que éstos se presenten estratégicamente repartidos en el relato, con lo cual se logra, consecuentemente, un efecto rítmico que refuerza el sentido de movimiento circular, ya mencionado.

#### 4. CONTRAPUNTO NARRATIVO

Originado en la expresión musical *punctum contra punctum*, este procedimiento de valor estructural tiene consecuencias directas en el movimiento orquestal creado en la historia que se narra. Sin embargo, es evidente que, por diferentes razones mecánicas, el contrapunto literario ofrece al autor limitaciones que el músico desconoce. Como bien señala Friedman: «Literary counterpoint is not, strictly speaking, the simultaneous presentation of a series of images or situations; variations in tenses is not the same thing as variation in scale forms and tonalities»<sup>8</sup>. No obstante lo anterior, es posible que el lector de una novela determinada experimente, gracias al intento de su autor, una sensación de simultaneidad tonal comparable, aceptadas las diferencias, con la del oyente de una composición musical. Así como en música tal fenómeno tiene variaciones, en literatura éste se presenta de diferente manera, siendo uno de los casos más frecuentes el descubierto por Aldous Huxley, y que se refiere a la alternancia de situaciones en el acontecer novelístico<sup>9</sup>.

En el capítulo V de *El compadre*, al recordar nuevamente Ramón su caída del andamio y la consecuente visita del médico, el doctor Tritini, el lector conoce la situación simultáneamente desde tres perspectivas diferentes: la del doctor, la del paciente y la de un narrador que lo conoce todo y que, por lo mismo, puede penetrar fácilmente en la conciencia de los otros personajes para revelarla. Nuestra observación puede comenzar aquí: «... él [Ramón] estaba en el hospital y el vestón seguía colgado detrás de la ventana, y la mamá lo miraba en silencio y suspiraba y se acordaba de él...» (EC, págs. 90-91). La omnisciencia total del narrador le permite trascender la distancia real que media entre la madre de Ramón, lejos del hospital en ese momento, y el hospital mismo, donde penetramos para ver al paciente: «... y él tenía unas costillas quebradas y no sólo el brazo, como había dicho el doctor Tritini cuando

<sup>8</sup> M. FRIEDMAN: *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, pág. 126.

<sup>9</sup> Véase A. HUXLEY: *Point Counter Point* (New York: Harper and Brothers Publishers, 1947), página 294.

se agachó a examinarlo, y él se dio cuenta de que el doctor olía a *cherry*, y a *cognac*, y a colonia, y sintió repulsión y miedo...» (EC, página 91). El lector continúa informándose de la situación mediante la voz-guía del narrador, quien a continuación añade cómo toma el doctor el brazo de Ramón, y cómo éste, al descubrir el reloj y la cadena del doctor piensa en su valor: «... y él calculaba esta cadena valdrá unos veinte mil pesos, y este reloj y este vestón tan bonito de *tweed* o de lana escocesa, o irlandesa, o canadiense...» (pág. 91). Ramón continúa juzgando a Tritini por su indumentaria hasta concluir que aquél debe ser un pederasta. A continuación interviene el narrador con una línea que describe externamente la sonrisa del médico, e inmediatamente el lector conoce lo que piensa el doctor de la situación, de manera directa: «... cómo diablos se fue a caer de las tablas...; cómo, mierda, se atreven a llamarlo a uno para ver a este sucio obrero, que por borracho e inservible se cae del andamio, y no pude escuchar completa la canción que cantaba Mildred en la radio...» (pág. 91). Siguen algunas líneas en este tono; surge de nuevo la voz del narrador, quien describe al doctor quitándose los guantes; sentimos la opinión de Ramón sobre su propia suciedad, y en seguida la voz del doctor, que reafirma el hecho al tiempo que trata de cantar un verso de la canción de Mildred. Cuando el doctor, mirando a Ramón en la cama, dice: «es una bella historia triste», esa afirmación no tiene nada que ver con el estado del paciente, sino, evidentemente, con el texto de la canción que ha estado recordando. Como se ve, hay allí claramente distinguibles tres puntos desde los cuales se ha proyectado ese incidente.

En el mismo capítulo, pocas líneas más adelante, tiene lugar un caso contrapuntístico aún mejor logrado. Ramón reposa herido en el hotel, donde se hospeda también una joven pareja en su luna de miel. El *cantus firmus* está representado aquí por los quejidos y voces que da Ramón en su cuarto, con los que llama la atención de los jóvenes, especialmente de la novia, quien no puede entregarse tranquilamente a su esposo. La otra línea, simultánea y paralela a la anterior, son las voces y quejidos de la novia en el cuarto vecino.

## 5. RITMO INTERNO DE LA PROSA

El comienzo mismo de *El compadre*, con su tono de parábola o discurso evangélico, prepara auditivamente al lector, quien poco a poco se sumerge en un texto cuyo ritmo interno se sale de lo convencional, con una dirección extremada hacia lo poético. Este ritmo se apoya en el rápido fluir mental del personaje, a quien precisamente vemos casi en todo momento desde adentro. Una forma frecuente de lograr este efecto es

mediante las seriaciones, sindéticas o asindéticas. Como sabemos, esto ocurre al juntarse en el discurso elementos sintácticamente equivalentes (verbos, sustantivos, adjetivos). Si entre éstos existe una conjunción estamos frente a lo que se llama una seriación «sindética»; he aquí un buen ejemplo: «Mira su ventana, donde está colgado el vestón manchado de pintura, y sangre, y vino, y leche, y aguarrás, y agua de cubas, y un poco de *cognac*, y un olor a flores lejanas, y heladas» (EC, página 90). En este caso, se trata de una seriación predominantemente sustantiva donde resalta la copulativa *y*. Si leemos estas líneas en voz alta descubriremos el efecto rítmico-poético logrado aquí por el autor. Otras veces, sin embargo, puede llegarse al mismo resultado por el fenómeno contrario, la seriación «asindética»: «las sonoras tablas, las frágiles, núbiles tablas llenas de sentimientos, de lamentos, de palabras suspirantes...» (EC, pág. 46). Aquí puede observarse cómo la ausencia de la conjunción crea un aceleramiento en el ritmo de la lectura. Aunque, de las dos, aparece más frecuentemente la primera, lo normal es que se den combinadas.

También de valor rítmico es la frecuente aglutinación de la prosa, resultado de la representación que el autor intenta dar, en el discurso narrativo, a la acumulación de ideas en la mente del personaje ante determinado hecho. Así, por ejemplo, queda expresada la tribulación de Ramón frente a la prostitución de su mujer, al recordar él a Yolanda:

... antes de ponerse dura e insolente y elegante para salir al centro de la ciudad, al teatro, a las tiendas, a las peluquerías, para desaparecer dentro de los automóviles, dentro de otras manos, de otros abrazos, de otros besos, de otros deseos, para desaparecer sus piernas adoradas, sus pechos deseados durante tanto tiempo, de otros gritos, de otros suspiros, de otros recuerdos y perfumes y dolores... (EC, pág. 167.)

Finalmente, los epígrafes evangélicos con los cuales se abre cada uno de los ocho capítulos, y se cierra, por último, el relato, contribuyen, sin duda, a mantener vivo el ritmo de discurso evangélico (ascendente, sostenido, descendente) que se descubre en la novela desde la primera línea.

## 6. INDICADORES EXTERNOS

A todo lo anterior podemos agregar la constante referencia directa a la música en el relato, con lo cual se fija externamente la preocupación intencionada del autor. Estas indicaciones abundan en el texto. Cuando Ramón, en Quillota, se entera de la muerte del «viejo negro», en la radio oye «trozos de música, de música marcial y lustrosa» (EC, pági-

na 18). Cuando, al llegar a casa, la madre le sirve vino, el narrador nos dice que: «Se lo bebía en silencio y se tendía de espaldas, suspirando, y sentía que *retazos musicales* de viento derivaban todavía por su frente...» (EC, pág. 45). Cuando Ramón va a pagarle los tributos finales a su «viejito negro», descubre en la sala donde está el féretro a un corneta, y de su instrumento dice el narrador que: «se alzaba humilde la corneta, *como un chorrito musical* pobre y desamparado...» (EC, página 67). Cuando el cabo Naranjo, muerto el padre de Ramón, viene al velorio de éste, el narrador dice que al sentir aquél los llantos: «parecía que estaban *cantando* en voz baja...» (EC, pág. 24). Quedan, en caso de que esto fuera poco, la canción inglesa de Mildred, recordada por el doctor Tritini (pág. 59); las canciones cantadas por Yolanda (pág. 89), y por Rosendo (pág. 194); el tango arrabalero que sale de la radio (página 112); la canción del Astudillo (pág. 185), etc., indicadores todos de la presencia de este elemento en la obra.

Sería falsa ilusión nuestra pretender que Droguett hubiese intentado escribir su novela sobre el patrón de una sinfonía, una sonata o una fuga. Descontadas las serias dificultades de tal intento en literatura, hasta donde sabemos, Carlos Droguett no es musicólogo. Lo que sí es interesante es observar cómo el autor ha logrado en esta novela, a través de elementos internos y externos de la estructura narrativa, crear y darle al lector la impresión de un relato cuya musicalidad se siente en todo momento. El presentimiento del novelista, como se ve, no estaba lejos de la verdad alcanzada.—TEOBALDO A. NORIEGA (*Trent University, Hispanic Studies. PETERBOROUGH, ONTARIO [CANADA K9J 7B8]*).

## Sección bibliográfica

JOSE HIERRO: *Antología*. Selección y prólogo de Aurora de Albornoz, Visor, Madrid, 1980.

Cuando en 1980 se editaba esta *Antología*, era posiblemente la primera vez que a este gran poeta se acercaban no pocos jóvenes escritores y lectores, cuya edad era muy corta en las fechas—1964, hace ya diecisiete años—en que José Hierro, con el *Libro de las alucinaciones*, decidía dar por terminada—hasta ahora—la publicación de nuevos libros de poemas. Como si de repente el tiempo no hubiera transcurrido, la poesía de José Hierro ha tomado últimamente una gran fuerza y su nombre ha merecido de forma oficial dos importantes galardones por el conjunto de su obra: el Premio Pablo Iglesias y el Premio Príncipe de Asturias. Nunca es tarde para el reconocimiento si la dicha es buena. Y en este caso lo es porque se trata de uno de los más importantes poetas españoles aparecidos desde la guerra civil. Esta *Antología* viene a llenar un enorme vacío, si no de recuerdo de su persona y de su trascendencia, por todos reconocida, al menos, de su lectura, en gran manera esperada.

Antes de entrar en los diferentes sentidos de esta muestra, diré algo del trabajo selectivo de Aurora de Albornoz. La *Antología* recoge acertadamente los poemas—que son la mayoría—más acordes con las actuales corrientes, eliminando, en cambio, aquellos otros—que son los menos—más cercanos a la poesía de corte social, que hoy serían menos aceptados. José Hierro, digámoslo ya, fue un poeta en solitario ajeno a grupos o tendencias vigentes en los años de su mayor dedicación. Tengamos en cuenta que entonces lo que se valoraba como poesía de primera fila era la llamada «poesía social» de la mano de Otero, Grémer, Nora, Celaya, etc. Y he aquí que algunos escritores (Bousoño, Valverde y, sobre todo, Hierro) desvían sus objetivos hacia una poesía más intimista y reflexiva, que no pretende una denuncia del entorno social y no tiene como protagonista la colectividad, sino que orienta su mirada hacia la



introspección y la subjetivación del mundo exterior. No fue vano el intento: el arranque de Hierro repercutirá tremendamente en el grupo poético siguiente, más o menos opuesto a los poetas sociales, la generación de los años cincuenta, y tal vez fuera imposible entender cómo surge, por ejemplo, la obra de Valente si olvidamos la inmediata anterior de Hierro.

Siete libros (número mágico) ha publicado el autor: *Tierra sin nosotros* (1947); *Alegría* (1947); *Con las piedras, con el viento* (1950); *Quinta del 42* (1953); *Estatuas yacentes* (1955); *Cuánto sé de mí* (1957), y *Libro de las alucinaciones* (1964). Vistos en su totalidad, bien puede decirse que conforman una obra compacta que mantiene, salvo ligeras variantes expresivas, constantes inequívocamente permanentes. Si el propio Hierro ve cada libro de poemas como un todo orgánico y no como una colección de poemas, su concepción puede aplicarse en rigor al conjunto de los poemarios.

El poeta está presente constantemente en los poemas. La comunicación es directa, no hay rodeos ni alejamientos del lector mediante estructuras épicas. El poeta habla continuamente de sí mismo y de sus referencias íntimas. Carece de pudor para desnudar su espíritu: «¡qué más da!», diría Hierro. En el *Libro de las alucinaciones*, contemplando la realidad y su propia obra desde la atalaya de la madurez y desde sus personales sensaciones, parece disculparse ante el lector:

*Dicen: «Este señor  
habla tan sólo de sí mismo.  
Pasa —dicen— cegado,  
sin ver lo que sucede alrededor.  
Va por por el mundo como un barco viejo...»*

Ni en los momentos más narrativos de su obra cede el puesto a la tercera persona. Habría que corregirle, sin embargo: ni pasa cegado, ni deja de ver lo que sucede alrededor. El mundo objetivo—el mar, la naturaleza, el arte, la música, etc., la vida misma, en definitiva—es consustancial con su poesía y con su espíritu receptivo.

Hierro es un poeta vitalista. Su obsesión por la vida en sus diferentes manifestaciones se acerca al límite del tormento. Toda la obra supone una alucinada búsqueda, un incesante acercamiento a la naturaleza y una progresiva voluntad de atrapar la realidad para dominarla y poseerla por las palabras. Como contrapartida, la presencia del dolor y la muerte; la explicación es obvia: cuanto más se ama y se desea la vida, cuanto mayor es la alegría de vivir, más intensa es la presencia de la muerte, el temor a perder el don de la vida, y mayor será el dolor («Llegué por el dolor a la alegría»). Por ello esa terrible paradoja, ese engranaje insis-

tente de la vida y la muerte pendiente en el pensamiento. Todos los poemarios, sin excepción, expresan con mayor o menor contención este sentimiento. Por ejemplo, *Tierra sin nosotros*:

*Saber que vivo, que palpito,  
que me enloquezco en la carrera,  
que ando mares y anchos ríos...  
... ..  
Sentir en mí todos los soles,  
todos los gozos y las penas,  
todos los vientos que se mueven...*

El optimismo del primer libro prosigue en el segundo, *Alegría*, si bien ya emerge a su lado el dolor y la muerte, aunque tomados en ocasiones como algo positivo que hace amar la vida: «Aquel que ha sentido una vez en sus manos temblar la alegría / no podrá morir nunca. Yo lo veo muy claro en mi noche completa. / Me costó muchos siglos de muerte poder comprenderlo...». La alegría es una consecuencia de la vida, es decir, basta estar vivos para ser alegres. Dicho con otras palabras: cuando se ha reflexionado sobre la muerte, sobre la pérdida de la vida, es inevitable amarla, sentir muy dentro la alegría de poseerla. Es necesario ser consciente de que la vida es morir, saber «que somos la suma / de instantes sucesivos. / Ceñimos rosas fúnebres», para afirmarnos más en ella. La filosofía de José Hierro va aún más lejos:

*Todas las cosas que son son hermosas  
aunque sepamos de fijo que acaban y mueren un día,  
que pasan rozando las vidas y nunca retornan.*

Las influencias de la poesía clásica española son evidentes. Muchos de los pensamientos del siglo xv, recogidos e intensificados por el Barroco en el xvii, están aquí presentes. La estructura contrastiva y paradójica, la complementación, que no lucha, de elementos contrapuestos y contrarios, la asume José Hierro intensamente. La poesía de Lope o Quevedo y la prosa de Gracián, por ejemplo, son claros precedentes, así como lo que de barroco y paradójico existe en geniales poetas como Rubén, Machado y Juan Ramón. De éste parece haber recogido el contraste que se produce cuando la persona del poeta se desdobra para expresar la ambivalencia del ser humano, las fuerzas divergentes de la personalidad:

*Hay un hombre que mira el tiempo  
mientras otro la eternidad.  
Uno la vida, otro la muerte,  
uno la guerra, otro la paz.  
Miramos, sentimos y somos  
algo que en nosotros no está.*

*Con las piedras, con el viento*, el siguiente poemario, recurre al amor como salvación. Sin el amor nada existe. Aunque no lo parezca, seguimos en el mismo ámbito: la vida, la naturaleza, el universo («El amor y las almas, juntos, / fueron creando el Universo. / Las almas fueron su metal. / El amor, su mágico fuego»). Como Juan Ramón, Hierro no oculta la máxima razón de la vida, su más extrema proyección: la eternidad. No es raro en su poesía el afán de trascendencia y de eternidad, no necesariamente con la recurrencia del sentido religioso. El amor a la vida, a la belleza; la vida misma, la belleza misma, significan eternidad y trascendencia.

Con los años, un visible pesimismo rodea los versos de José Hierro. La reflexión de la muerte y la vida, la expresión de su paradoja, presenta tonos más crudos en su libro quizá más conocido, *Quinta del 42*. El contraste es más intenso porque está más asimilado ya desde sus poemas-prólogo: «acaso / nunca jamás pensaste cómo la muerte ronda / ni cómo vida y muerte—agua y fuego—hermanadas / van socavando nuestra roca... olvidas / que vida y muerte son tu obra». A estos sentimientos se añaden los de la soledad y el silencio. *Quinta del 42* representa, por otra parte, un cambio en algunos poemas con relación a la obra anterior y prepara la evolución posterior. Si bien la temática apuntada persiste hasta el final, Hierro comienza una serie de poemas más objetivos, e incluso más narrativos, aunque de resultados intimistas. Es un movimiento de ida y vuelta, en el que se subjetiviza el mundo objetivo: el YO del poeta sigue presente y abarcando toda la realidad. En este sentido pueden verse los poemas *Segovia*, *Plaza sola*, *Acordes a T. L. de Victoria*, *Homenaje a Palestrina*, etc.

A partir de aquí existen dos vertientes en la poesía de Hierro. Por un lado, se intensifican las constantes comentadas. Así, en *Cuanto sé de mí*, dice: «En principio fue el dolor. (Nace el cantar / del vivir.) Y el dolor vivo / es vivir. Pero pregunto / por qué habrá sido preciso / el dolor para cantar, / el morir para estar vivo». Pero por otro, aparece un cambio expresivo: Hierro se fija más en lo cotidiano y emplea palabras más cotidianas, se acerca más a las cosas sensibles y quiere abarcarlas, tomar posesión de ellas. Un carácter más narrativo impregna determinados poemas, como los dedicados a Beethoven y a Haendel.

El *Libro de las alucinaciones* penetra en formas más distanciadas para el lector, pero penetrables cuando se han conocido las obras anteriores. No están ausentes las metáforas y las imágenes visionarias. Mirado desde su otra vertiente, habría que concluir que este poemario es el final de un proceso, la intensificación máxima de sentimientos ya formulados. La vejez se convierte en materia poética, al tiempo que se reflexiona sobre la juventud y se combinan el intimismo y la poesía narrativa. No

cabe duda que se trata de uno de sus libros más logrados; se ha avanzado en complejidad y en riqueza comunicativa. El final es una angustiosa despedida: «... y no tengo proyectos / para mañana, ni siquiera creo / que exista ese mañana (la esperanza). / Ando por el presente / y no vivo el presente / (la plenitud en el dolor y la alegría)».

Lírico e intimista, dialéctico y humano, José Hierro ha sido visto, y con razón, como una anticipación de caminos poéticos que están hoy en marcha. Esta *Antología* es casi su piedra de toque.—SANTOS ALONSO (*Santa Hortensia*, 18, 6.º A. MADRID-2).

TEODORO LLANOS ALVAREZ: *Aportación al estudio de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Origen. Evolución* (Tesis doctoral). Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1980.

Aunque publicada en 1980, la tesis doctoral de Teodoro Llanos fue defendida en la Facultad de Filología de la Complutense en 1974, obteniendo la calificación de sobresaliente *cum laude*. En su trabajo, Llanos efectúa un largo y minucioso análisis, a veces prolijo y árido, pero siempre interesante para el objeto que se propone, del camino seguido por Ramón Gómez de la Serna, desde sus primeros escritos (1905) hasta la madurez de su propio «ismo» literario: el ramonismo, base y fundamento de su creación y producción greguerística.

El estudio consta de dos partes fundamentales: 1) la evolución de materia y forma en los escritos de Ramón, desde los primeros artículos hasta aquellos trabajos en que se advierte la inminente aparición de la greguería; y 2) la evolución de ésta, desde las primeras muestras hasta las escritas en 1963, año en que muere el autor.

En los escritos primerizos de Ramón, que comprenden los artículos publicados en *La Región Extremeña* y los recogidos en *Entrando en fuego* (1905), además de los cuentos que, como apéndice, van al final del libro *Morbideces*, ya se observa que el verdadero protagonista de sus creaciones es la realidad humana, aunque constreñida por la lección moral. El realismo—prosigue Llanos—sólo aparece en la pintura de algún aspecto físico y en el planteamiento de algunas situaciones, por lo que las doctrinas socializantes y críticas apenas superan el tópico. No obstante, en el verano de 1907 ya se apunta una cierta rebeldía frente al sistema de ideas preconcebidas, que irá acentuándose hasta las primeras «greguerías» (1912).

Sin duda alguna, lo más meritorio de esta primera obra sea el ha-

llazgo «del valor de la palabra, su carga emocional y su capacidad de resonancia en esferas diversas, es decir, su valor circunstancial, independiente de su significado etimológico», palabra que, «depurada, se incorporará a la greguería como uno de sus elementos más firmes y duraderos».

En *Morbideces* (1908), obra clave para entender su evolución, Ramón traslada a la vida su primario interés por el hombre. La vida, objeto de su tarea literaria, se identifica con el propio impulso biológico de vivir, llegando a establecer dos condiciones necesarias para reconocer la vida verdadera: que sea «concreta» y que sea «cuotidiana». Se habla también del hecho y la teoría de «morbideces» y «nostalgias», refiriéndose ya a «lo personal» y «lo actual» como coordenadas únicas de la realidad y de la vida, categorizando «lo personal» en «lo subjetivo» y «lo actual» en «lo de cada minuto».

En esa trayectoria hacia el ramonismo y la greguería, *El concepto de la nueva literatura* (1909) y *Mis siete palabras* (1910) son dos ensayos extraordinariamente significativos, pues en ellos Ramón fundamenta el proceso de eliminación de los aspectos teóricos en el acceso a las cosas, rechazando la abstracción, el sentido «común», «lo usual» y «la costumbre», con lo que se opone a las fórmulas tradicionales, al descripcionismo y al estilo gramatical y paralítico. Así, «lo personal» y «lo actual» se establecen como condición necesaria de la realidad, entendiendo por vida sólo la concreta y cotidiana. De aquí que lo arbitrario, el informalismo, el estilo desnudo y expresivo, la creación de una sensación biológica como finalidad de la creación literaria, sea condición ineludible de una literatura humana y consecuente, en la que el valor de la mirada es fundamental.

En *El libro mudo* (1910) y *Palabras en la rueda* (1911) puede advertirse todo el sistema del ramonismo, pues ya en ellos se dan en simultánea correlación, espontáneamente, la realidad y la vida, el pensamiento y la expresión literaria, claves necesarias para entender la obra posterior y, concretamente, la greguería.

En sus conclusiones provisionales, Llanos aclara: «Procediendo de manera casi filosófica, a partir de la 'homogeneidad del ser', Ramón se esfuerza en hacer que las consecuencias de sus intuiciones fundamentales constituyan sistema: así, las cosas son vaciadas de su significación y convenciones usuales y reducidas a meras formas ramonistas, y el hombre pasa a ser un 'buen ser planetario', sin que haya por medio ninguna interpretación trascendental del mismo; y en ese 'buen ser planetario' el instante y la sensación son coordenadas en que las cosas y él se encuentran en un cierto sensualizarse en el que, fundamentalmente, todos consisten. En esta condición del hombre, su autenticidad

se identifica con lo arbitrario (o vida al margen de cualquier norma establecida), vinculado—en el plano del pensamiento—al absurdo (o pensamiento fuera del sentido común 'lógico').»

Así pues, la indefinición de los seres humanos y las cosas, y la «condición expansiva» de todos, hacen que queden suprimidos los límites entre ellos, y, por el absurdo, Ramón se permita predicar de personas o cosas aspectos o valores que no les son propios. Se ve, por tanto, cómo Ramón va introduciendo nociones fundamentales acerca de la realidad, la vida y el pensamiento.

En *Palabra en la rueca* tenemos ya una teoría de la expresión ramonista: «La palabra—dice Ramón—no es una cosa convencional y metafísica; la palabra es lo que se huele, lo que se toca, lo que se ve y lo que se oye, y en esto mismo además es lo que en todo ello hay de providencial, de remontado y de secreto, y que es lo que la tornasola, la novela y la complica.»

En esta teoría de la palabra se aprecia claramente un rechazo de la palabra tradicional: en la concepción ramonista se la considera como una cosa (según sensación y actualidad) capaz de absurdizarse (por sus «uniones libres y gitanas»). Por ello—hace constar Llanos—, la realización del ramonismo en literatura presenta la narración de una realidad absurdizada («Las rosas rojas», «Los dos espejos»), la personificación de la mirada («El nuevo amor»), la incorporación de unos personajes de moral arbitraria («La corona de hierro»), el drama de la autenticidad («La Utopía»), y el uso de la palabra para dar cuenta de «esa sensación sin dibujo... que vive flotante... dentro de la mirada» («El misterio de la encarnación»).

Finalmente, en *Tristán* (1912), breve ideario del primer ramonismo, se logra la síntesis de sensación y palabra, que había de llevar al alumbramiento casi inmediato de las primeras greguerías («¡Oh, las manos en su gesto esclavo, resignado y reptil!»). Aquí ya Ramón presenta «su interés declarado por las cosas individualizadas, su fe en la función de la mirada, la defensa del absurdo y del humorismo, el empleo de un lenguaje de frases breves, etc.»

Una vez encontrada la greguería, durante más de medio siglo, Ramón se dedica a crear especímenes en este género propio, produciendo desde 1912 hasta principios de 1963 cerca de un centenar y medio de obras mayores e innumerables artículos y greguerías. La greguería no es una forma literaria más del ramonismo, sino que es la forma literaria en estado puro.

En la segunda parte de su tesis, Llanos registra y analiza las primeras greguerías y estudia la evolución habida en el vasto conjunto greguerístico, utilizando un procedimiento análogo al empleado en la pri-

mera parte, con el mismo sistema de referencias: realidad, pensamiento y lenguaje. De este modo averigua la disposición de la realidad en la greguería y examina los esquemas de pensamiento y las fórmulas de los mismos, observando la intención ramoniana de depurarlos cada vez más. Tales modificaciones de esquemas y fórmulas se corresponden con los cambios de aquello que Ramón entendía por greguería. Por lo tanto, haciendo la historia de estas modificaciones, Llanos descubre la evolución del concepto ramoniano de aquella.

El método de análisis que Llanos emplea en su investigación es sumamente interesante y acorde con las nuevas técnicas de crítica literaria. De toda la producción greguerística de Ramón, selecciona un *corpus* de 250, que agrupa no por décadas o grupos distintos dentro de cada década, sino en conjuntos homogéneos de los decenios sucesivos. Y así va estudiando lo que llama greguerías mal formadas, entendiendo por tales las aparecidas en libro una sola vez y para las que el autor no acertó a encontrar fórmula greguerística; las reelaboradas efímeras, que son las que, tras varias redacciones, desaparecen finalmente, demostrando con ello un cambio en la sensibilidad o en la formulación greguerística que las hacían caducas; las reunidas como perfectas efímeras son reveladoras también de esta misma sensibilidad de cambio, al contrario de las reelaboradas permanentes que, tras varias reelaboraciones, alcanzan en cierto momento la madurez de su fórmula, en la que habían de permanecer hasta 1960-62; y, finalmente, las denominadas perfectas permanentes, que Llanos define como greguerías de fórmula feliz, sin cambios desde su primera aparición en libro hasta la última edición preparada por el escritor.

Al estudio de cada uno de los cinco grupos homogéneos antes consignados, Teodoro Llanos aplica un sistema formado por:

— La disposición de la realidad, en tanto en cuanto ésta se encuentre simplemente anotada, sentida, en trance de absurdización o absurdizada.

— Esquema organizado, según los casos, por ilación, analogía, identidad o personificación.

— Y otros elementos, como son la perspectiva, fórmula, extensión, forma, criterios de aparición, de caducidad y de permanencia, proceso de reelaboración, y, por último, el enunciado, entendido como cierta estructura que algunos aspectos de la greguería pasan a tener en la misma. Se evidencia que un buen enunciado no se da en las efímeras, y en las otras, sólo a partir de unas condiciones mínimas, como pueden ser la perspectiva simple, la extensión breve y la forma perfecta, que, a veces, sólo es suficiente.

Mediante la aplicación del método de análisis brevemente anotado, Teodoro Llanos pone al descubierto el mundo oculto y la dinámica interna de la greguería, que, a modo de organismo vivo, va evolucionando, a pesar de ocasionales y leves retrocesos, hasta un prototipo que logra fijar con gran precisión y claridad, descubriendo, al mismo tiempo, dos grandes épocas en la evolución de la greguería, que hace corresponder con dos disposiciones de signo contrario ante los elementos de la misma.

En la primera época (1912-1936) encuentra, a partir de una gran libertad inicial, que el autor intenta una depuración de las disposiciones de la realidad, con una marcada preferencia por la realidad absurdizada; y, probablemente, intenta también conseguir la unicidad o estilización de otros aspectos, como pueden ser la perspectiva, el esquema, la fórmula, la extensión, la forma o el enunciado.

En la segunda época (1940-1962), y debido a la independencia que ofrece el esquema-fórmula (:), Ramón se lanza a explorar nuevas opciones greguerísticas, con una gran variedad de disposiciones de la realidad.

Indudablemente, Teodoro Llanos ha realizado un encomiable esfuerzo, y un trabajo serio, científico por su método y sus resultados, cuya aportación estimamos muy valiosa, pues viene a cubrir un hueco importante en el estudio de la más extraordinaria creación de Ramón Gómez de la Serna: la greguería.—FRANCISCO FUENTES FLORIDO (*Camarena*, 153, 9.º, A. MADRID-24).

## LOS CUENTOS (COMPLETOS) DE JUAN GARCIA HORTELANO

Esta edición<sup>1</sup> de los Cuentos Completos del escritor Juan García Hortelano incluye *Gente de Madrid* en versión íntegra, es decir, tal y como debió aparecer y no quiso la censura, *Apólogos* y *Milesios*, y quince relatos bajo el nombre de *Cuentos contados*. Del primer título—el que en su día se encargaron de podarnos—existía la edición de Seix Barral (1967); el segundo apareció en Editorial Lumen (1975), y *Cuentos contados* es una agrupación de dos piezas inéditas y trece que aparecieron en revistas españolas o extranjeras.

Desde 1959 y 1961, cuando García Hortelano consiguiera el Biblioteca Breve y el Formentor, su literatura llega a un ámbito distinto.

---

<sup>1</sup> JUAN GARCÍA HORTELANO: *Cuentos completos*, Alianza Editorial, Madrid.



La aparición de *El gran momento de Mary Tribune*, tras un largo período de silencio, si bien nos muestra un entorno social similar al de sus obras anteriores, también nos demuestra la madurez de un escritor que, pese a haber sido promocionado de modo que su proyección le convirtiera en representante de la novela española del momento, sobre todo en Francia, fue maltratado por la crítica, debido, entre otras cosas, a la aparición de un libro inolvidable, *Tiempo de silencio*, y sobre todo por el fenómeno editorial del *boom*, que iba a demostrarnos cómo ciertas tendencias expresivas caminan irremediabilmente hacia su agotamiento.

Es curioso comprobar, pasados estos fenómenos ajenos de por sí a la literatura, cómo el «realismo sociológico», la «novela social» y otros encasillamientos poco certeros, como el de «generación de la berza», movieron durante largo tiempo a un apasionamiento desmedido.

A finales de la década de los sesenta, en los diarios y revistas se entonaba un réquiem general por la narrativa española. De ello se culpaba a la censura, a la univocidad de un cauce oficial, a la falta de medios. También, a la parcialidad del realismo visto «desde dentro», a posturas espirituales extremas, e incluso a la falta de otro *boom* que, entresacando las obras de diez o doce autores de posguerra, semejaría que (de repente) entrábamos de nuevo en la era del genio. Las polémicas y la irritación incluso hizo creer a algunos que, debido a los la-dridos, se cabalgaba. El Club Pueblo, el diario *Informaciones*, la revista *Cuadernos para el Diálogo*, participaron de lleno en la polvareda.

Y, después, el silencio.

El volumen de cuentos de García Hortelano nos obliga a recapacitar sobre el tema. No éramos tan buenos como algunos decían; tampoco tan estúpidos como otros quisieron creer. Si hacemos balance, hay buenas obras y buenos escritores, aunque a veces no sean éstos o aquéllas las más cacareadas en el momento de su aparición. Es cierto que el subjetivismo es el ingrediente común en casi la totalidad, pero también lo es que el fracaso—no tan apocalíptico—de nuestra literatura se debió en gran parte a que en Europa—y sobre todo en Francia—había pasado «la moda» de nuestra novela social, para dar paso a los auténticos *best-seller* de Latinoamérica. Comenzaba la «ida y vuelta» de nuestro idioma, hecho que no puede calificarse de estéril.

Como quiera que en la recopilación que nos ocupa se nos muestran todos los cuentos de Juan García Hortelano, podemos observar sin interrupciones la evolución del autor. Desde los relatos de *Gente de Madrid* hasta *Cuentos contados* ha transcurrido tiempo bastante para ello.

Si en *Las borcas caudinas* o en *Riánsares y el fascista* el tema de nuestra guerra civil, pese al «desmedido subjetivismo» del que tantas veces se acusó a García Hortelano, está presente página a página, también lo es que el carácter de los personajes, aun con sus pinceladas oscuras, contiene elementos poéticos suficientes como para no invalidarlos de un plumazo.

En el cuento *Los archivos secretos*, fechado en 1978, que cierra el volumen, mediante la trama decididamente fantástica, el autor nos lleva a un desenlace lleno de irónicas reflexiones; la programadora elabora la bibliografía de un tal Juan García Hortelano que nacerá en Andorra en 2028 y escribirá novelas.

«Y llegado el momento preciso, pero muy anterior a 2028, a un novelista sí llamado Juan, como fue programado que se llamarían todos los novelistas de esa generación, se le ocurre, sin más, un apólogo o fábula, y sin saber quién se lo inspira, ni de qué archivos procede la inspiración, convencido (si alguien se lo insinuase) de que nadie se lo ha inspirado, es decir, en estado de supina ignorancia, comienza a imaginar esa historia...»

En resumen: el libro, que logra sus funciones de comunicar y entretener, es además una muestra extensa de la literatura de Juan García Hortelano; lo que no es poco.—JUAN QUINTANA (MIGUELAÑEZ. *Provincia de Segovia*).

ESTEBAN PUJALS: *La poesía inglesa del siglo XX* (segunda edición, corregida y aumentada). Sociedad General Española de Librerías, Sociedad Anónima, Madrid, 1980, 344 págs.

Se puede, ciertamente, afirmar que la poesía, a diferencia del teatro y la narrativa, es un modo de comunicación donde el contacto entre artista y lector se hace más especulativo, más formal y, a veces, más conflictivo. No es lo que hoy día conocemos como arte de masas, aun a pesar de que el período histórico que comprende la segunda mitad del siglo xx se le ha dado a la poesía la posibilidad de explotar el empuje energético de las generaciones *beat*, *pop* y *underground*, que con la simbiosis entre música y lenguaje ha roto los rígidos moldes tradicionales buscando la manera de crear algo más significativo y de paliar el hambre espiritual de la humanidad.

Sin embargo, el poeta ha estado casi siempre más comprometido, más cerca del acontecimiento concreto, singular y colectivo, y la comu-

nicación poética ha sido en el transcurso del polémico siglo xx, más que en ninguna otra época de la historia de las artes, un mecanismo fiel de intercambio de vivencias y posiciones. Hemos de tener en cuenta que desde el momento en que la «galaxia Gutenberg» introduce sus medios y resortes de dominio en nuestra cultura occidental, la poesía pierde la inmediatez, espontaneidad y poder de agresión de la ejecución oral. La fabulación del mito y de la épica deja de ser una cuestión de elección individual para convertirse en una cuestión de manipulación social. Vemos, pues, en la primera parte de este estudio del profesor Esteban Pujals—hasta el capítulo XIII—, que sólo en el espíritu recóndito y animado del poeta, en su propia historia individual enfrentada, en su visión meditada y eufórica, podemos ir recogiendo paso a paso los ecos de una aventura macrocósmica: la aventura del hombre, que se presenta ciego, como el rey Lear, ante su destino irremediable, y tiene que adivinar, a fuerza de intuición y de experiencia, dónde está la verdad del sí o el no que diariamente damos a nuestra vida.

Son las razones y los principios por los que el profesor Pujals, al escribir esta concisa historia de los poetas ingleses del presente siglo, ha seguido con gran atención los vaivenes emocionales en cuanto al tono, éticos en cuanto a la actitud y expresivos en cuanto a la configuración del verso, que reflejan de modo singular los avatares históricos, sociales y espirituales de un brillante imperio decadente. Cómo la experiencia dramática de «lo inglés», unas veces desbordante de entusiasmo y otras retrayendo su energía de victoria, se ha reasumido, finalmente, en la certeza esencial del hombre y el mundo, el nacimiento y la muerte. El período queda cerrado por Dylan Thomas, y es el resumen porque «su poesía no se remansa en la limitada descripción del paisaje británico, tan querida de los georgianos; no refleja la depresión espiritual de la postguerra, y no se ilusiona con el advenimiento de un sistema político más o menos utópico ni proclama las excelencias de la máquina. Dylan Thomas en su poesía no se interesa nada más que por el hombre y el mundo; el hombre y ese momento luminoso entre el nacimiento y la muerte» (pág. 150).

Esta línea neorromántica, que «se aparta tanto de la poesía crítica, religiosa, de Eliot, como de la poesía política y social de los poetas del grupo de Oxford», tiene, sin embargo, su principal importancia en la reacción que provoca en los años cincuenta, donde el complejo mundo de ideales y lenguaje se congela en lo que podríamos llamar poesía académica, propia de un grupo al que generalmente se reconoce bajo el nombre de «The Movement». Lejos ha quedado Hardy, y esta separación espacial pudiera hacer pensar al lector en un distanciamiento

de signo más radical desde el punto de vista de la poesía. Quizá el perseguir un estricto orden cronológico conlleva cierta dificultad a la hora de asumir rápidamente y ver con claridad las redes de influencia entre los grandes maestros y los importantes grupos contemporáneos.

A partir del capítulo XIV hasta el final, con ser un análisis fino, sensible y objetivo de las nuevas generaciones de poetas, se aprecia en el crítico una actitud de reserva y prudencia que no acaba de compartir del todo—lo cual es legítimo—las aspiraciones sociales y poéticas de los movimientos *underground*, *pop*, etc. De la corriente *underground* dice que «quiere ser espontáneo y propulsor de resortes emotivos, y se propone más bien despertar la receptividad de la mente y el corazón hacia los problemas de la vida moderna, que a la creación de obras de arte acabadas y pulcras» (pág. 259), y añade, en un tono de preocupación y escepticismo, «que consideran más importante la exposición de su intimidad o la visión del mundo circundante, es decir, lo que se suele llamar mensaje, que el poema considerado como obra artística y portador implícito de dicho mensaje» (pág. 260). Y es que hemos de llegar a la conclusión de que la poesía no puede ser escrita sin una intensa convicción interior que busca una síntesis intelectual a través de la protesta, la ironía y el escepticismo. La dificultad de la poesía contemporánea no proviene de sus referencias eruditas o alusiones sofisticadas, tampoco de una intrincada sintaxis, sino de su permanente tentativa por desarraigarse de toda tradición y confiar en la visión improvisada. Temas como la ciudad, el amor, la religión, la soledad, etc., encuentran en las palabras que el poeta maneja un nivel suficiente de inarticulada emoción que proporciona un terreno válido para la vivencia poética.

Y estudiando esta serie de vivencias concluye el estudio del profesor Pujals, donde de una manera clara y amena, con un tono unas veces emocionado, otras más distante, nos habla de que la poesía es un modo de conocer y de hacer, así como una vía de expresión, «presentando, tanto los de estilo sosegado e intencionalmente gris, como los de estilo exaltado y brusco, una actitud realista, de reservada y relativa valoración de los bienes de esta vida» (pág. 336).—RICARDO SOLA BUIL (Departamento de Lengua y Literatura Inglesa, Colegio Universitario SORIA).

## EN TORNO A LA TOLERANCIA DE PENSAMIENTO DE LA AVELLANEDA

Puerto Príncipe, a principios del siglo XIX, no es más que una ciudad provinciana situada en el interior de Cuba. Como no está unida al litoral por el ferrocarril, no recibe las benéficas corrientes culturales que vienen de afuera; por tanto, no es el lugar más indicado para el desarrollo intelectual de sus habitantes, ni mucho menos para el de las mujeres.

En este singular medio nace Gertrudis Gómez de Avellaneda y vive sus primeros veintidós años. Procede de una familia que pertenece al viejo solar camagüeyano, que le lega principios y limitaciones, y va a formarse dentro de una sociedad gazmoña y timorata; pero a pesar de este ambiente poco favorable, se va a desarrollar en la Avellaneda una comprensiva y tolerante actitud hacia la vida, que la lleva luego a debatir en sus obras cuestiones que todavía conmueven los cimientos de la sociedad moderna, referidos lo mismo a aspectos morales como a políticos o sociales.

Dotada de un carácter independiente y un profundo sentido de la libertad, tuvo que chocar desde muy joven con ese medio convencional, y apenas adolescente comienza a mostrar rasgos distintivos de su espíritu libre: es rebelde a toda disciplina de estudios y a la autoridad de su padrastro; también se atreve a desobedecer a la familia y rompe ruidosamente un compromiso matrimonial serio arreglado por el abuelo y tan adelantado que, según nos dirá luego, «casa, ajuar, dispensa, todo estaba preparado»<sup>1</sup>, ocasionando con ello un escándalo en la pacífica ciudad de Puerto Príncipe.

Esto es una muestra prematura de lo que será esta mujer rebelde, a quien no detienen las conveniencias y que aspira a vivir desasida de todo prejuicio. Conocedora de los románticos franceses y españoles, se afirma en su deseo de escribir y vivir «a la romántica», pero va más allá y toca los extremos, tendencia que reconoce en su autobiografía como «su gran defecto»<sup>2</sup>. Se emancipa de los lazos familiares y de los convencionalismos de la época y acepta y defiende la libertad de amar en la mujer, cosa que demuestra con su propio ejemplo al convertirse en una madre soltera.

Obedeciendo sólo a sus sentimientos huye del matrimonio, y no precisamente por «fanatismo de libertad...», sino por no haber hallado al

<sup>1</sup> GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA: *Autobiografía y Cartas* (Prólogo de don Lorenzo Cruz de Fuentes). *Obras de la Avellaneda VI* (La Habana, 1914), pág. 138.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pág. 132.

hombre que le inspirara...»<sup>3</sup>; pero cuando cree hallarlo, no vacila en dar libre expresión a su pasión y se entrega sin hipocresías ni limitaciones.

Quien así actúa expresa también con franqueza y claridad las que pudieran llamarse *atrevidas ideas*, por lo desusadas en la España de su época y, más aún, por aparecer en labios de mujer. No se cohíbe la Avellaneda de decirnos sus ideas sobre el matrimonio, el divorcio, la igualdad de todos los hombres, la esencial bondad del ser humano y la injusta posición de la mujer en la sociedad. Ataca la esclavitud y hace resaltar lo negativo de la conquista y la colonización del Nuevo Mundo, y al mismo tiempo defiende al negro y al indio y expone la tesis de que el criminal es un enfermo que debe ser curado y no castigado.

Como la Avellaneda se vuelca entera en su obra, podemos identificar sus propias inquietudes reflejadas en las ideas expuestas por sus personajes; muchos de ellos expresan conceptos semejantes a los vertidos por la autora en cartas o en su autobiografía. No extraña, pues, que Sab, en la novela de su nombre, escriba a Teresa palabras pesimistas sobre las desventajas de la mujer en el matrimonio, en el que sólo va a encontrar deberes, obligaciones y, además, «el desengaño, el tedio, el arrepentimiento»<sup>4</sup>.

Estas mismas ideas aparecen en *Dos mujeres*, en la que la talentosa y liberal condesa Catalina—muy semejante a la propia Tula—no quiere aceptar el código estricto de la sociedad y entrega su amor fuera del matrimonio a Carlos, pero siempre consciente de que tarde o temprano le tocará perder, pues «la mujer es siempre la víctima en sus asociaciones con el hombre»<sup>5</sup>.

En carta a Cepeda confiesa que aceptaría el matrimonio «con la bendición del cura o sin ella»<sup>6</sup>, cosa ésta que poco le importa, e insiste en que para ella «el matrimonio garantizado por los hombres o garantizado por la recíproca fe de los contrayentes únicamente, no tiene más diferencia sino que uno es más público y el otro más solemne»<sup>7</sup>. En la misma carta aclara que prefiere el segundo vínculo porque éste dificulta los abusos a expensas de la mujer, mientras que el sancionado por las leyes facilita la impunidad de ciertos abusos, tal vez respaldados por la indisolubilidad de dicho vínculo.

Adelantándose a su tiempo, la Avellaneda no sólo destaca las desventajas del matrimonio, sino que también ve las ventajas del divorcio y lo propone como solución a una unión desgraciada. En *Dos mujeres*,

<sup>3</sup> *Ibid.*, pág. 207.

<sup>4</sup> AVELLANEDA: *Sab*, Madrid, calle del Barco, núm. 26, 1801. Las citas del texto corresponden a la edición de 1963, publicada en La Habana, Consejo Nacional de Cultura: ésta, en la pág. 212.

<sup>5</sup> AVELLANEDA: *Dos mujeres*. Obras de la Avellaneda V, pág. 160.

<sup>6</sup> *Autobiografía y Cartas*, pág. 207.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 207.

el protagonista, Carlos, se queja dolorosamente y dice a la esposa, que no ama y a la que no puede hacer feliz: «Los hombres nos han encadenado con vínculos eternos y tú, pobre ángel, serás víctima, como yo, de sus tiránicas y absurdas instituciones»<sup>8</sup>.

Pudiéramos repetir muchas citas en las que la autora hace resaltar la idea de que el matrimonio es una institución que forma una esclavitud social tan contraria a la naturaleza humana, como la que sujeta a los pobres esclavos africanos. El mulato Sab establece una comparación entre la mujer atrapada en un matrimonio infeliz y el esclavo, ya que ambos tienen que bajar la cabeza y «arrastrar pacientemente la cadena»<sup>9</sup>, pero con la diferencia de que para la mujer es aún peor, ya que estará atada eternamente por las leyes humanas, mientras que el esclavo puede vivir con la esperanza de juntar oro y comprar su libertad o, al menos, cambiar de amo.

El feminismo militante de la Avellaneda la lleva a compartir con el siervo el dolor de saberse sin libertad, y de este sentimiento compartido surgen sus ideas antiesclavistas, expresadas abiertamente en *Sab*. Durante sus años en Cuba, la autora conoció de cerca las amarguras de la esclavitud, que tuvieron que dejar huella profunda en su sensibilidad. Esto, unido a su ideología liberal, la conducen a denunciar esa institución y a acercarse al negro que sufre. En el prólogo de esta novela abolicionista<sup>10</sup> queda expuesto su radicalismo en cuanto a la esclavitud; luego nos describe la desgracia del negro y toda la abyección a que se le somete.

Esta mujer liberal cree en la igualdad esencial de todos los hombres y por eso quiere demostrar que el negro puede ser igual al blanco y hasta lo supera en muchos aspectos, tales como en la delicadeza de sus sentimientos; de ahí que nos presente a un blanco, Otway, como un espíritu mezquino, la antítesis del mulato Sab. También contiene esta novela otras ideas perturbadoras para su tiempo, como el señalar la injusticia de las diferencias de clases sociales. Para ello contrasta las riquezas del amo con las miserias del hombre-máquina, representado por el negro. Considera, además, como posible una revolución de negros, quienes serían los encargados de vengar a los indios, raza casi exterminada en Cuba por las crueldades del español.

Con esto, une negrismo a indianismo al evocar el paraíso en que vi-

<sup>8</sup> *Dos mujeres*, pág. 157.

<sup>9</sup> *Sab*, pág. 212.

<sup>10</sup> El carácter abolicionista de la novela ha sido notado por varios estudiosos de su obra, entre ellos HELENA PERCÁS PONSSETI («Sobre la Avellaneda y su novela *Sab*», *Rev. Iberoamericana*, XXVIII, 1962, págs. 347-353). También ALBERTO J. CARLOS la considera una «vigorosa protesta contra toda servidumbre» («*René, Werther y La Nouvelle Héloïse* en la primera novela de la Avellaneda», *Rev. Iberoamericana*, XXXI, 1965, págs. 223-238). Para CARMEN BRAVO VILLASANTE («Las corrientes sociales del romanticismo en la obra de la Avellaneda», *C. H. A.*, 1968, págs. 771-775) uno de los temas sociales contenidos es la abolición de la esclavitud.

vían los primitivos habitantes de la América y al insistir en la manera como les fue arrebatado por los advenedizos blancos. En *Sab*, la vieja Martina revive la trágica muerte del cacique Camagüey, que acogió con hospitalidad a los españoles y en pago fue arrojado desde la cumbre de una loma y regó con su sangre su propia tierra. La joven Carlota llora por aquella «raza desventurada... que ha desaparecido de esta tierra, de la que fue pacífica poseedora»<sup>11</sup>.

Frente a este negro e indio, víctimas inocentes, hace aparecer la Avellaneda al victimario: el español, de ahí que pueda hablarse del antiespañolismo evidente de sus ideas. En *Guatimozín* traza un cuadro de la vida y muerte del heredero de Moctezuma y destaca la heroicidad de aquél y de la raza vencida a manos del conquistador. Denuncia las crueldades y abusos de fuerza de toda la conquista, que, irónicamente, se acepta sin reparo alegando «razones de Estado» y de «progreso de la humanidad», cuando en realidad no existe otro móvil que el de la codicia, el interés egoísta y la ambición de las grandes naciones.

La Avellaneda ensalza en *Guatimozín* la gloria de su martirio, al mismo tiempo que critica en Cortés al hombre de su época y a España. Nos da un cuadro exacto de los horrores de la guerra, censura la violencia de quienes decían pelear por la causa de Dios; recalca con ironía el título que daban a Cortés: «Redentor de los pueblos y azote de los tiranos», y llama a los españoles «malvados», «hombres hambrientos» y «forajidos de Oriente». A pesar de esto, la autora no disminuye la figura de Cortés, pero glorifica el martirio de los indios.

Otro aspecto en que se muestra la tolerancia de pensamiento en la Avellaneda es su comprensión para con los que contravienen las normas sociales. Esta comprensión por las debilidades humanas la lleva a tratar de encontrar siempre en el mal algún resquicio por donde resplandezca el bien. En la novelita *El artista barquero* enjuicia con humanidad a madame de Pompadour, que peca por amor, pero puede también ser virtuosa al realizar un sublime sacrificio que la reivindicaría y la enaltece.

De acuerdo con la convicción de la autora de que el hombre es esencialmente bueno y accidentalmente malo, considera al criminal como un enfermo al que hay que curar y no castigar como si fuera un malvado. En *Espatolino* nos presenta al clásico bandolero romántico que se ve empujado hacia el mal por la sociedad y saquea y mata por razones que le parecen de lícita venganza. El protagonista de esta novela creía en la honradez humana, pero recibió enorme desengaño al enfrentarse con la hipocresía, la mentira, la traición y la crueldad. Aprovecha la Avellaneda este marco de época para poner al descubierto la poco eficaz acción del Poder Público para proteger al hombre contra las injusticias sociales;

<sup>11</sup> *Sab*, pág. 94.



también hace un análisis de las desventajas de la aplicación de la pena de muerte y oímos decir al protagonista palabras como éstas: «Los legisladores han buscado en la muerte del cuerpo del criminal la destrucción del crimen, pero se han engañado: el crimen no puede destruirse sino regenerando el alma, inmortal y perceptible»<sup>12</sup>.

Incluye, además, en *Espatolino* una condenación a los establecimientos penales, a los que describe como «inmensos receptáculos..., en los que no ha penetrado jamás ni la luz de la instrucción ni el bálsamo del consuelo»<sup>13</sup>. Con un modernísimo concepto de lo que deben ser estos establecimientos, critica que en los penales únicamente se ocupen de dar al prisionero trabajos corporales y castigos, con los que sólo consiguen embrutecerlos, y, como consecuencia, «aunque entran muchos con sentimientos de hombres, ninguno sale sin instintos de fiera»<sup>14</sup>.

Cuando se leen estas cosas, realmente se asombra uno ante la modernidad, extensión y flexibilidad de las ideas de la Avellaneda. Con su avanzada concepción del papel del hombre en la sociedad, crea obras atrevidas para su tiempo. Al expresarse y actuar con tal independencia y franqueza tuvo que chocar con el mundo rutinario y limitado que le correspondía como mujer de su época.

No cabe duda de que dada la tolerancia de su pensamiento, esta autora se adapta a las exigencias de una sociedad como la de hoy.—  
ROSA VALDES-CRUZ (Dpt. of Foreign Languages. DEKALB, ILLINOIS 60115 [USA]).

## “LA ISLA DE LOS JACINTOS CORTADOS”,

de G. Torrente Ballester, o

El proceso de crear a base de “Remejer”

«Remejer» es un galleguismo infiltrado desde hace tiempo en el léxico castellano, e incluso, con cierto protagonismo. Don Miguel de Unamuno dedicó, específicamente, a este término algunas líneas, si bien lo consideraba de origen leonés y no gallego, en una aventura, creo, propuesta filológica.

Pues bien, «remejer» es uno de los abundantes galleguismos que Gonzalo Torrente utiliza en su última novela, *La isla de los jacintos cortados*. Y lo hace en varias ocasiones. Pero el uso de este vocablo, en sí mismo, no tendría más comentario que la curiosidad lingüística,

<sup>12</sup> AVELLANEDA: *Espatolino, Obras Literarias*, IV (Madrid, 1869-1871), pág. 361.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 280.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 281.

de no ser que a uno se le sugiera como definidor simbólico del proceso creador de toda la novela. Por eso yo quiero destacar este término. Intuyo que su significado puede anticiparnos la labor de construcción y explicarnos la combinación de distintos materiales que Torrente dispone y maneja en esta novela.

En efecto, creo que en *La isla de los jacintos cortados* Torrente revuelve, «remeje», muchas de sus propias invenciones ya narradas en algunas de sus obras anteriores. Aquí las recupera de nuevo, las estructura en torno a una nueva situación, las emplaza en un tiempo y lugar distintos, y logra una nueva novela, en un proceso sencillo y lúdico, escrita «como nuevo divertimento, descanso a lo largo de un año rico en otra clase de trabajos»<sup>1</sup>.

*La isla de los jacintos cortados* es, antes que ninguna otra cosa, lo que su autor ha pretendido que sea: un juego creativo, una diversión literaria, ante todo para él y, si es posible, también para sus lectores. Viene a ser el resultado concreto y sintético de una dedicación amorosa y lúdica al hecho artístico de crear. Un pretexto para desplegar literariamente, una vez más, Torrente su imaginación y fantasía.

Teniendo como eje estructural dos acciones—amorosa, una; histórica, la otra; con tintes realistas la primera; decididamente disparatada la segunda—, el autor va alternando su tratamiento y relato, logrando siempre mantener una interrelación inteligentemente armonizada. Torrente ha dispuesto de forma sabia sus elementos narrativos, aunque ha sacrificado su originalidad. O mejor: ha renunciado a nuevas creaciones, al menos ha restringido su poder creativo, decidiéndose a aprovechar las ya desarrolladas o esbozadas en sus anteriores novelas.

Quisiera anotar en estas líneas los ingredientes literarios ya degustados en obras anteriores, que G. Torrente «remeje» en *La isla de los jacintos cortados*, y con los que consigue—añadiendo también otros nuevos—una novela que viene a suponer, ante todo, un exquisito goce del lenguaje, y después, un virtuoso encaje de lo real, de lo mítico y de lo fantástico.

## VIAJE A TRAVÉS DEL TIEMPO

Este «remejer» y mezclar viejas y nuevas experiencias técnicas y literarias se manifiesta sin reticencias ya desde un primer momento en dos aspectos que en *La isla de los jacintos cortados* resultan capitales: uno es el truco, podemos decir que mágico, de retroceder a hechos ya

<sup>1</sup> TORRENTE BALLESTER, G.: *La isla de los jacintos cortados*, Ediciones Destino, Barcelona, 1.ª edición, noviembre 1980, pág. 11 (prólogo).

pasados, históricos, desde el presente del narrador, y otro, el hecho de acompañarse (el autor) de una mujer joven y atractiva, que le incita a escribir, que le excita la imaginación, de la que está enamorado (el personaje narrador), y que, además, le servirá de acompañante en algunas incursiones por ese pasado que, como un prestidigitador, es capaz de acercar ante ella y ante el lector.

En cuanto al primero de esos recursos—el poder contemplar, desde el presente del narrador, hechos pertenecientes a un pasado próximo o remoto—, tenemos que decir que no nos resulta nuevo. Que sale de ese «auto-remejer» en su producción anterior. En efecto, procedimiento muy similar lo había utilizado ya Torrente en la *Saga/fuga de J. B.* En un determinado momento de la citada novela, cuando J. Bastida realiza un viaje al pasado, a través del cuerpo y espíritu de sus antepasados, los ilustres «jotas bes», el autor nos está ofreciendo un pasado vivido en presente por un personaje asentado en la «ahoridad», como es José Bastida. Este retomar el pasado y ofrecérselo como algo que se puede vivir desde el momento presente del lector parece un juego mental de G. Torrente, una pirueta del pensamiento, fruto de una convicción más o menos racionalizada, total o parcialmente literaria. Sólo así podemos explicarnos que en la novela que publica a continuación de *La saga/fuga...*, *Fragmentos de apocalipsis*, el escritor continúa curioseando en torno al tema. Y ahora con más matizaciones y exquisiteces. No solamente es posible contemplar el pasado, desde el presente, sino incluso dar un salto hacia el futuro, hacia lo no acontecido. Presente, pasado y futuro son simultáneos. El tiempo no se puede concebir más que en una interpretación de la simultaneidad. Todo ocurre simultáneamente. Pasado, presente y futuro no existen como tales. Son convencionalismos propuestos para una comprensión colectiva del profundo y enigmático fenómeno que en sí mismo es el tiempo.

Bajo esta concepción, ya no resulta extraño enterarse, al leer *Fragmentos de...*, de que el bonzo Ferreiro realiza un viaje espiritual por el cosmos, contemplando los distintos universos (círculos) del pasado, o de que el maestro Mateo salta desde el círculo en el que está viviendo en el siglo XII hasta el nuestro de hoy, para copiar el plano de la catedral de Santiago: le han encargado (el santo obispo Marcelo), en su siglo, construir una catedral. Mateo lo intenta, pero los planos no le gustaban, no encontraba la concepción idónea. Hasta que llegó un momento que se declaró incapaz. Y es el obispo el que le resuelve el problema: «... yo te envío al tiempo por venir, cuando ya la catedral esté terminada; vas, la copias y te vuelves, y entonces la construyes»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> TORRENTE BALLESTER, G.: *Fragmentos de apocalipsis*, Ediciones Destino, 1.ª ed., 1977, página 179.

Este ir y venir de presente al pasado, e incluso al futuro, que encontramos en *La isla de los jacintos cortados*, no es, pues, una novedad en la producción narrativa de G. Torrente. Lo único que cambian son los métodos para tales incursiones.

#### LA MUSA INSPIRADORA

Tampoco es ninguna novedad la utilización de una coprotagonista, destinataria del cuaderno autobiográfico que escribe el narrador, tramsunto literario del propio Torrente. Ariadna es la receptora de lo que ese profesor va narrando, al mismo tiempo que actúa como estimulante para la tarea de aquél de fabular relatos e historias. Quiere mostrarse ante ella como un hombre deslumbrante por su capacidad inventiva y de expresión.

Una mujer de parecidas características—profesora de Universidad, intelectual, atractiva, de gran sensibilidad—aparece en *Fragmentos de apocalipsis*, bajo el nombre de Lénutchka, y su papel, respecto al personaje-narrador de la novela, es muy parecido: le ayuda a escribir una novela tomando parte activa en el proceso creativo de la misma. Tenemos, pues, a dos personajes femeninos, que resultan clave en la estructura y consiguiente composición de estas obras.

#### EL FANTASMA DE NAPOLEÓN

Otro tema, en este caso yo diría casi obsesión, que reaparece en *La isla de los jacintos cortados* es el de Napoleón. La figura del gran corso otra vez como personaje novelable. En esta novela, un profesor universitario divulga, en un ensayo histórico, la tesis de que Napoleón no existió realmente. Fue un invento de los políticos y militares franceses y extranjeros de la época.

Independientemente de que esta idea sea aprovechada por G. Torrente para articular, de forma amena e inteligente, toda la narración, y de que sirva de gozne para encajar la anécdota presente con la pretérita, lo que nos interesa es destacar la nueva presencia del poderoso emperador en su última obra narrativa. Porque ya en *Fragmentos de apocalipsis* la figura y, sobre todo, la trascendencia que tuvo la existencia de Napoleón en la historia moderna y contemporánea está presente en la vida de Pablo—personaje importante en la obra—, hasta el punto de que, convencido de que la historia pudo haber sido cambiada si no se hubiese producido el asesinato de Marat—lo que hubiese impedido al acceso al poder de Napoleón y la consiguiente divul-

gación por el mundo de su Código Civil—, decide emprender ese viaje por el Cosmos—como el bonzo Ferreiro—, llegar al círculo en el que se está viviendo el final del siglo XVIII e intentar evitar el asesinato de Marat. Así, en los mundos venideros, no podría ser posible Napoleón, y la historia del mundo emprendería otros derroteros más halagüeños.

Es también en las primeras páginas de *Fragmentos de...* donde encontramos ya el nombre de Napoleón. El personaje-narrador comienza la obra afirmando que su pasado ha sido sustituido por el otro, «precisamente por el de Napoleón», dice textualmente. Visita a un psiquiatra, que, en efecto, le confirma que «hasta cierto punto era Napoleón, y que a partir de él era otro».

También en la penúltima obra narrativa de Torrente, *Las sombras recobradas*, en uno de los cuentos que la configuran—*Mi reino por un caballo (Falsa novela inglesa)*—, aparece Napoleón como personaje del mismo.

Aquí es un personaje que ha llegado—a través de un espejo que comunica con el más allá—del país de los muertos, y habla y se comporta con la arrogante suficiencia que le ha otorgado la historia.

Estamos, pues, ante un personaje histórico por el que Torrente siente algo especial, puede ser debilidad, fascinación o repulsión, no lo sabemos; pero, en cualquier caso, la figura de Napoleón es atractiva para el escritor y sirve de fresca fuente de inspiración para su insaciable imaginación.

## EL MITO DE DON JUAN

Continuando con este «remejer», con este volver sobre lo ya inventado, G. Torrente nos deja patente en *La isla de los jacintos cortados* su interés y curiosidad por un tipo de hombre que ejerce gran fascinación sobre las mujeres, de un gran atractivo físico e intelectual, pero incapacitado para el amor, tanto físico como espiritual. Es un conquistador frustrante para las mujeres que lo aman, ya que es un impotente. Así nos es presentado Claire, personaje clave de la novela, autor del libro en el que se niega la existencia de Napoleón, ilustre profesor de Universidad, del que está enamorado Ariadna. Su gran talento, su magnífica elocuencia, su gran capacidad intelectual, tienen cautivado el corazón de ésta (a la que también pretende otro profesor, el personaje-escritor que narra los hechos), pero la impotencia de Claire es insuperable.

Estamos ante el mismo caso de Don Juan, protagonista de la novela del mismo nombre, publicada por G. Torrente en 1963. Retomando el mito del Tenorio, Torrente lo completa haciendo a Don Juan in-

mortal y presentándonoslo en el París de los años sesenta, en la figura de un hombre maduro, pero atractivo, del que está enamorada la sueca Sonja. Esta, decepcionada definitivamente por Don Juan, decide suicidarse, hundida en su desesperación y despecho. La idea de suicidio también se insinúa en la decepcionada Ariadna. Y para mayor simetría, tanto Sonja (en el *Don Juan*) como Ariadna (en *La isla de...*) son consoladas por el personaje-narrador (también profesor y entendido en Literatura, en ambos casos), que, en las dos novelas, siente una gran atracción y hasta ternura por cada una de las chicas. Es otro caso evidente de que G. Torrente tiene unas vetas generosas para su creación, en las que «remeje» gustoso para seguir montando nuevas ficciones.

Podíamos continuar analizando estos elementos novelescos que Torrente tan bien sabe dosificar en las distintas obras mencionadas. Pero desisto de ello, en la creencia, y mala conciencia, de haberme ya excedido. Quisiera terminar destacando, una vez más, la sabiduría con que Torrente «remeje» en sus manías y demonios literarios, hasta un punto tal que, echando mano de materiales de siempre, es capaz de crear una novela atractiva y de gran belleza plástica, como *La isla de los jacintos cortados*. — JOSE ANTONIO PONTE FAR (*Instituto Nacional de Bachillerato Concepción Arenal*. FERROL).

## LA POESIA DE JOSE EMILIO PACHECO O LAS PALABRAS QUE DICTA EL TIEMPO<sup>1</sup>

Al poeta no ha de medírsele por el prestigio que la historia literaria haya depositado en los temas de su preferencia; sin embargo, éstos ayudan a concretar su estatura, del mismo modo que la observación de ciertos fenómenos naturales nos permite saber si estamos cerca de alguna corriente de agua o de un mar de sargazo. Así, la poesía del mexicano José Emilio Pacheco—abundante y variada—se circunscribe, casi obsesivamente, a un número escaso de temas, unidos todos ellos, a la manera de las familias numerosas, por sangre, rasgos y costumbres. Temas de larga tradición literario-filosófica, cuyas formulaciones son remodeladas a lo largo del tiempo, pues son de actualidad permanente. El trabajo a este nivel nos acercará, si no a una axiología práctica, a la comprensión del libro que reseñamos y que—parafraseando

<sup>1</sup> JOSÉ EMILIO PACHECO: *Tarde o temprano*, Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, 332 págs.

al autor—no pretende ser solemne ni definitivo, sino aquel que ha tardado veinte años en escribir<sup>2</sup>.

En ese grupo de temas hay uno fundamental y que, podría decirse, abarca a los demás, los alimenta, los atrae a su vórtice: el tiempo y su transcurrir inexorable.

La retórica tradicional había tenido ocasión de observar—con la misma facilidad con que lo hicimos nosotros en la obra que comentamos—la insistencia de los poetas en torno al tema del tiempo y a su incidencia en la vida y las ideas de los hombres; lo agrupó entre los «tópicos» y lo llamó: «*Tempus fugit irreparabile*.» Ahora bien, a muchos temas da amparo este lema; mucho se esconde bajo su sombra—y en el caso de José Emilio Pacheco aun su misma contemporaneidad—. Trataremos de enunciar—a manera de presentación ejemplificada—la significación, la incidencia y el resultado que adquiere este tema en su obra.

El tema del tiempo es el del ser enfrentado al devenir, y si la solución más alta y perfecta está en el mundo ideológico cristiano y occidental que sirve de soporte y ordena *La Divina Comedia*, la expresión máxima de su conflicto se halla en la modernidad; y allí situamos buena parte de la mejor poesía del inefable Quevedo:

... ..  
*Ayer se fue; mañana no ha llegado;  
hoy se está yendo sin parar un punto:  
soy un fue, y un será, y un es cansado.  
En el hoy y mañana y ayer, junto  
pañales y mortaja, y he quedado  
presente y sucesiones de difunto.*

Nuestra época—y nuestro siglo—desconoce una respuesta de equilibrio y medida, y la pugna en que vive el individuo no se resuelve, sino que, todo lo contrario, genera un desconsuelo que lo lleva hacia una violenta ironía o a un estoicismo exagerado; situaciones ambas que traducen siempre un pesimismo obcecado. Y así sucede con regularidad en la obra de José Emilio Pacheco. Ser y devenir no se conjugan en su lírica ni en su pensamiento; antes bien, colisionan sin encontrar el resultado que los explique satisfactoriamente:

<sup>2</sup> Este libro reúne poemas escritos en el período comprendido entre los años 1958 y 1978 y que fueron publicados en siete libros. Estos son: *Los elementos de la noche*, U. N. A. M., México, 1963; *El reposo del fuego*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966; *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, Joaquín Mortiz, México, 1969; *Irás y no volverás*, Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1973; *Islas a la deriva*, Siglo XXI Editores, México, 1976; *Desde entonces*, Biblioteca Era, 1980. Además *Tarde o temprano* incluye poemas inéditos y muchas variaciones en los ya publicados. Al bibliófilo y al estudioso puede interesarles saber que existen editadas una compilación (*Ayer es nunca jamás*, Monte Avila Editores, Caracas, 1978) y una antología (*Breve antología*, U. N. A. M.).

*Mala vasija es el cuerpo. Recipiente  
incapaz de rebelarse. Y deterioro.  
¿Sólo perder ganamos existiendo?  
¿Con qué ojos recobrarla, si la órbita  
en que la luz brilló sólo es la casa  
de las bormigas, su castillo impune?  
¿Cómo acercarme así, ya por los siglos  
de los siglos sin pausa ni sosiego,  
si no puede volver, si ya la tierra  
se, aposenta en la boca y enmudece  
con su eco atroz la oscura letanía?*

*Si una rama se mueve, si en la hierba  
una brizna se rompe, en los dominios  
despoblados y abyectos de la muerte,  
¿qué rapiña a la vida está cercando,  
con qué cara morir, cuál sacrificio  
reclama la ceniza, y al salvarnos  
qué humillaciones, muerte, has aplazado? (págs. 40-41).*

El devenir actúa en el ser y lo cerca con su terca ley de tal forma que no hay para el poeta otra alternativa que la del pesimismo último. Es que para ello incide (¿causalmente?) la terrible agresión de un mundo cuya dimensión realista está arrasada, literalmente, por un apocalipsis absurdo. Pesimismo significa ausencia, inexistencia de explicaciones sólidas y consistentes para una vida contradictoria e injusta. El poeta se apropia de los versos de Tao Ch'Ien en un epígrafe que corrobora parte de lo que venimos diciendo:

*La vida no se puede discutir.  
Es difícil y absurdo defenderla (pág. 122).*

El agnosticismo podría ser un camino factible al encerrar en sí mismo una respuesta no formulada, una respuesta cuya formulación no se encuentra, pero de existencia posible y que pueda hallar algún día su guarismo. No obstante, la violencia de las arbitrariedades es tan marcada y ubicua que no admite para el poeta dilaciones. El pesimismo, entonces, lo contagia todo; en todo encuentra argumentación para sustentarse y convertirse en el arma única—aunque ineficaz en última instancia—que previene y defiende contra ese brutal absurdo que socava la existencia. De esta manera no es de extrañar que el tono resultante de su poesía sea tan negativo y se adscriba al territorio de la ironía, la mordacidad, la paradoja, el laconismo o la simple aspereza del decir que puede asemejarse mucho a la crueldad. Luego de mostrar una matanza colectiva cierra Pacheco el poema «Las voces de Tlatelolco» de la forma siguiente:



*Dijo entonces José Alvarado:  
había belleza y luz en las almas  
de los muchachos muertos.  
Querían hacer de México morada  
de justicia y verdad:  
la libertad, el pan y el alfabeto  
para los oprimidos y olvidados.  
Un país libre  
de la miseria y el engaño.*

*Y ahora son fisiologías interrumpidas  
dentro de pieles ultrajadas.*

*Algún día  
habrá alguna lámpara votiva  
en memoria de todos ellos.*

*Brotarán flores  
entre las ruinas y entre los sepulcros (pág. 70).*

Allí están la denuncia amarga y la ironía feroz: incisiva queja sin un ápice de sentimentalismo; duro golpe contra las fuerzas oscuras que mantienen situaciones humanamente insostenibles:

*Comenzaron las descargas aún más intensas,  
sesenta y dos minutos duró el fuego.  
—¿Quién, quién ordenó todo esto? (pág. 67).*

Situaciones de hecho—casadas muchas veces, paradójicamente, con el derecho—que riñen con los principios elementales de un cristianismo más antiguo que practicado.

*Vestidos de civil, los elementos  
del batallón Olimpia  
—mano cubierta por un guante blanco—  
iniciaron el fuego (pág. 67).*

Hay unas manos que ejecutan la acción y hay otras que permanecen en la sombra. Con inhumano instinto de conservación el sistema ahoga, asfixia y asesina sólo para mantenerse—y es en el que todos vivimos y del que somos igualmente culpables—. La responsabilidad es colectiva y nace de una idiosincracia que minimiza todo aquello que ocurra del otro lado del río, más allá del lindero, y que permite confundir la muerte abundante de una serial televisiva con la del noticiero y el periódico.

*Lejos de Tlatelolco todo era  
de una tranquilidad horrible, insultante (pág. 70).*

Sin embargo, y en medio de ese problema ético y moral—increíblemente—, la vida se realiza y concreta como un conjunto de fuerzas que se equilibran en el mismo trance de la acción. En el largo y excelente poema «El reposo del fuego»—del que ya hemos citado dos estrofas—leemos:

*Y aquí te expandes,  
vida mortal, color de sangre, vino  
de la humana ternura transitivo.  
Contempla tu dominio: éste es tu reino,  
una triste ciudad de agua y aceite  
que sin unirse flotan. Su equilibrio  
es su feroz tensión. Y su combate  
ha engendrado una paz que es tregua abierta (pág. 41).*

Terrible caracterización aquella de la paz que no encuentra otro elemento para definirla que la guerra y sostiene que la paz es el período existente entre dos guerras. En esa «tregua abierta» debe realizarse —y como pueda—la «humana ternura»:

*Un mundo se deshace  
Nace un mundo  
Las tinieblas nos cercan  
Pero la luz llamea  
Todo se quiebra y hunde  
Y todo brilla  
Ya todo se perdió  
Todo se gana  
No hay esperanza  
Hay vida y  
Todo es nuestro (pág. 71).*

¿No habrá otra posibilidad de vida—nos preguntamos—que la que nos ofrece esa «triste ciudad de agua y aceite»?

Y en esta visión amarga del mundo, ¿no hay oportunidad para la esperanza? Es que mientras «hay vida», hay esperanza; por eso, y a pesar de todo, «todo es nuestro». La esperanza existe, claro que sí, aunque muy pocas veces se encuentre explícitamente expresada, como sucede en «Jardín de niños»:

*El tiempo  
no pasó en vano:  
se perfecciona el exterminio.  
Aunque todo esto  
no servirá de mucho.  
Ante el valor humano, frente a la decisión  
de alcanzar un futuro (pág. 244).*

Sucede que la esperanza—aun en casos extremos, como el conocido de Samuel Beckett—se genera como espontánea contrapartida de la crítica; su existencia se convierte en condición *sine qua non* de la denuncia, la rebeldía y la amargura exteriorizadas. Tal es así que incluso podría sostenerse—sin caer en la demagogia—que allí donde hay denuncia no ha muerto todavía la esperanza. Este sufrimiento humano se genera frente a situaciones de injusticia y desequilibrio, formas de vida incompleta que conllevan en sus rasgos sus carencias: como en los volúmenes de Henry Moore, los vacíos tienen una presencia tan evidente como las superficies materializadas:

*¿A nombre de qué puedo condenar a muerte  
a otros por lo que son o piensan?  
Pero ¿cómo dejar impunes  
la tortura o el genocidio o el matar de hambre?*

*No quiero nada para mí:  
sólo anheló  
lo posible imposible:  
un mundo sin víctimas.*

*Cómo lograrlo no está en mi poder;  
escapa a mi pequeñez, a mi pobre intento  
de vaciar el mar de sangre que es nuestro siglo  
con el cuenco trémulo de la mano.  
Mientras escribo llega el crepúsculo.  
Cerca de mí los gritos que no han cesado  
no me dejan cerrar los ojos (pág. 213).*

Esta es la realidad condensada y furiosa y cuya perentoriedad se respira en la calle y en la habitación más recóndita; realidad totalizadora que proyecta sus leyes y su filosofía en la historia, es decir, que ésta es mirada a la luz de un revisionismo que intenta—por enésima vez—actualizarla y esclarecerla. José Emilio Pacheco observa y siente su historia personal dentro de los parámetros del México de nuestros días y del siglo xx más actual; pero como buen americano e hijo de una nación que tiene muy cerca los indicios de una civilización precolombina—cuyos conflictos mantienen, aún hoy, una vigencia urgente—manifiesta su preocupación por ese «enredo / llamado México / y la pugna / de indigenismo e hispanismo». Y como es de esperar este tema no escapa a la urdimbre de tópicos que hemos visto y son tan habituales en su poesía. A veces, la realidad histórica es empobrecida y esquematizada por el logro de una llamada más evidente y una legítima y cáustica denuncia:

*Después de mucho navegar  
por el oscuro océano amenazante, encontramos  
tierras bullentes en metales, ciudades  
que la imaginación nunca ha descrito, riquezas,  
hombres sin arcabuces ni caballos.  
Con objeto de propagar la fe  
y arrancarlos de su inhumana vida salvaje,  
arrasamos los templos, dimos muerte  
a cuanto natural se nos opuso.  
Para evitarles tentaciones  
confiscamos su oro.  
Para hacerlos humildes  
les marcamos a fuego y aberrojamlos.  
Dios bendiga esta empresa  
hecha en su nombre (pág. 77).*

El tema de la historia se diluye, comúnmente, a manera de hechos y circunstancias que ya existieron y que seguirán existiendo. La visión es típicamente moralista y aleccionadora: el hecho interesa por la que es en su singularidad; pero, paradójicamente, encuentra su magnitud definitiva en su natural y meditada expansión, pues es en última instancia un acontecimiento general y humano. En el poema «Fray Antonio de Guevara reflexiona mientras espera a Carlos V» podemos leer:

*Vamos de guerra en guerra. Todo el oro de Indias se consume en hacer  
daño. La espada incendia el Nuevo Mundo. La cruz sólo es pretexto  
para la codicia. La fe un ardid torpe para sembrar la infamia.*

... ..

*En su embriaguez de adulación no piensa que todo el imperio es como  
un cáncer y ningún reino alcanzará la dicha basado en la miseria  
de los pueblos.*

... ..

*No, no nací con vocación de héroe. No ambiciono sino la paz de todos  
(que es la mía), sino la libertad que me haga libre cuando no quede  
un solo esclavo.*

*No esta corte, no este imperio de sangre y fuego, no este rumor de usura  
y soldadesca (págs. 120-121).*

Lo mismo ocurre cuando el poeta se enfrenta a un paisaje que puede ser ubicable y conocido: Ciudad de México, Buenos Aires, Montevideo, Londres, Vancouver, etc. Pero en estos casos el poema se refleja en un espejo que es reflejo de otro: la ciudad es vista por un hombre que la observa a través de los hombres. El poema «La lluvia en Copacabana» tiene tres versos:

*Como cae la lluvia sobre el mar  
al ritmo en que sin pausa se desploma,  
así vamos fluyendo hacia la muerte (pág. 135).*

Otro tanto podríamos decir en cuanto a los animales, que han inspirado al artista en reiteradas ocasiones. En el libro *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, una de sus partes tiene como título «Los animales saben»; en *Islas a la deriva*, otra lleva el nombre «Especies en peligro (Y otras víctimas)». Luego, y a lo largo de sus libros, hay poemas en donde los animales nos hacen pensar en los seres humanos. Refiriéndose a la babosa, escribe:

*En su moroso edén de baba  
                                        proclama  
que andar por este mundo  
                                        significa  
ir dejando  
            pedazos de uno mismo  
en el viaje.  
La babosa se gasta dando vueltas  
a su espiral.*

*Lleva a cuestras  
su paranoia.*

*Aplastante  
condición de su ser.  
Nadie quiere  
            a esta plaga insulsa  
que a ras de tierra  
            o en paredes  
lamenta*

*una vida que no pidió.  
Pobrecita,  
Es tan supersticiosa.*

*Teme  
(justificadamente)  
que alguien  
            venga y le eche la sal ( págs. 121-122).*

Es obvio—aunque no sea éste el lugar más apropiado para analizarlo—que detrás de la babosa y su fisiología hay mucho más que eso, y esto mismo sucede a lo largo y a lo ancho de la poesía de José Emilio Pacheco.

Y como poeta que tiene los ojos abiertos a un siglo xx bien adelantado, le tocan muy de cerca otros temas—que se relacionan en forma múltiple con los que hemos venido tratando—, entre los cuales merecen destacarse la contaminación, el poeta, la poesía, el amor, la mismidad. Intentaremos tratarlos sumariamente.

El tema de la contaminación se encuentra entramado inevitablemente con la vida y con el consumo. Quien vive y respira el aire de las grandes urbes difícilmente podrá mantenerse ajeno a estas habitua-

les y urgentes problemáticas. «Contaminaciones» lleva por título este poema que transcribimos entero:

*El smog el tabaco el hexaclorofeno  
el agua emponzoñada que te va corroyendo  
son la vida que pasa en forma de veneno  
Y siempre te recuerda*

vivir es ir muriendo (págs. 137-138).

La contaminación es asociada aquí—como sucede comúnmente en su poesía—con la angustia existencial: obsesiva presencia del tiempo en nuestra vida, cuyas horas se cuentan ahora a través del incremento del crecimiento de latas y plásticos en los baldíos. Doble sufrimiento para una misma herida: fugacidad, por una parte, e injusticias, frustraciones y deterioro, por la otra.

Ahora bien, cuando la mirada es dirigida—en este mundo transitorio y conflictivo—hacia la realidad misma del individuo y su personalidad, puede multiplicarse como si se reflejara en un espejo roto. El poema que transcribimos está titulado «José Luis Cuevas hace un autorretrato»:

*Aquí me miro ajeno.  
Me desdoble  
para mirarme como miro a otro.  
Lentamente mis ojos desde dentro  
miran con otros ojos la mirada  
que se traduce en líneas y en espacios.  
Mi desolado tema es ver qué hace la vida  
con la materia humana  
... ..  
Si mi cara es ajena,  
¿son los otros  
mi verdadero rostro?  
... ..  
(No me estoy pintando:  
con mis manos me pinta la pintura.)  
En este instante  
yo soy la humanidad  
y por mí pasa  
toda su historia ciega  
a contemplarme.  
Describir su paisaje  
no es tan sólo  
detener el momento sin retorno,  
pues cuando avanzo del pasado vuelvo  
de un porvenir sin rostro  
que hoy asume  
el fluir de los rasgos de mi cara (págs. 119-120).*

Así se cumple la paradoja de que el universo está en el individuo y el individuo está en el universo. El ser humano será entonces un nudo de relatividades. Esta idea podría hallar su complemento en el poema, homenaje a Juan Carlos Onetti, «Santa María», en donde se expresa:

*Porque ya de algún modo estuve aquí  
(donde no he estado nunca).  
Porque he perdido esta ciudad entrañable  
que ahora recobro misteriosamente.  
¿Y quién podrá decirme la verdad en este cauteloso fin del mundo?  
¿Estoy vivo en mi vida, pero me adentro en una fantasmagoría?  
O todo a fuerza de ser real,  
¿me está volviendo un azorado fantasma?* (pág. 177).

Una nueva significación adquiere el tema al ser enlazado con la filosofía de Heráclito:

*Soy y no soy aquel que te ha esperado  
en el parque desierto una mañana  
junto al río irrepetible en donde entraba  
(y no lo hará jamás, nunca dos veces)  
la luz de octubre rota en la espesura* (págs. 43-44).

Poeta y poesía se adscriben, como no podía ser de otra manera, dentro de la temática perfilada. El tramado de sus obsesiones se complica, amplía y profundiza. El poeta será también tema de su poesía. Allí aparece como hombre, como un ser temporal, y por el que pasa —como por cualquiera o más— la angustia de saberlo y de sentirlo; en cambio, al tratar el tema de la poesía, el pesimismo parece atacar con mayor dureza. La poesía había sido—hasta bien entrado el siglo presente—fuente de salud mental y excepción constante en medio de lo caduco y perecedero. En Shakespeare, para recordar un ejemplo célebre, la suma belleza del ser amado salvaba en ella su transitoriedad<sup>3</sup>.

Es claro que para el clásico inglés la poesía pervive. Pero no sucede así en este caso. La poesía ha pasado a ser en nuestro tiempo, como el individuo que la escribe, pasible de corrupción y exterminio:

*Mis poemas no conquistarán un público.  
Mis libros congestionan las bodegas.  
Nada se puede contra el Kamasutra.  
Ni Derrota Mundial  
ni el Reader's Digest* (pág. 145).

<sup>3</sup> Así podemos observarlo en el pareado final de uno de sus más conocidos sonetos: «¿Te compararé a un día de verano?» («Shall I compare thee to a summer's day?»). Allí muestra cómo la poesía logrará la inmortalidad del ser amado «mientras los hombres puedan respirar o los ojos ver, / mientras vivan éstos, y éstos te den vida» («so long as men can breathe or eyes can see, / so long lives this, and this gives life to thee»).

Ya señalaba José Emilio Pacheco en una nota a la presente edición: «Ignoro si este libro llega tarde o temprano. Sé que tarde o temprano no quedará de él ni una línea. Mientras tanto, tarde o temprano tenía que enfrentarme a lo que escribí antes de los cuarenta años.» Rezuman sus palabras ese pesimismo que le es tan particular y que convierte a la suya en una poesía desacralizada, que se sabe a sí misma, como cualquier otra obra de los hombres, embarcada en su misma dimensión y sin poder escapar a su poder: «Así pues, *Tarde o temprano* no es una antología ni una recopilación de 'poemas completos'. En los momentos de mayor optimismo pienso que la primera sería un pliego de cuatro o cinco textos escritos a lo largo de una vida.»

*Acaso nuestros versos duren tanto  
como un modelo Ford 69  
—y muchísimo menos que un Volkswagen (pág. 90).*

Y en última instancia:

*La poesía es la sombra de la memoria,  
pero será materia del olvido.  
No la estela erigida en plena selva  
para durar entre sus corrupciones,  
sino la hierba que estremece el prado  
por un instante  
y luego es brizna, polvo,  
menos que nada ante el eterno viento (pág. 149).*

No queremos pasar por alto las prosas que componen parte del libro *Desde entonces*, donde el poeta pasa revista a circunstancias, a veces mínimas, del vivir cotidiano. Son en muchas ocasiones hallazgos de fina sensibilidad y aguda inteligencia que nos llevan a pensar que el micro y macrocosmos pueden ser dos aspectos de la misma cosa. Un ejemplo:

Lo compré hace más de quince años. Pospuse la lectura para un momento que no llegó jamás. Moriré sin haberlo leído. Y en sus páginas estaban el secreto y la clave (pág. 220).

Otro:

...Eramos demasiado niños para tener acceso a un hotel y demasiado pobres para disfrutar de habitaciones al fondo del jardín, o coches que pusieran a nuestro alcance carreteras y bosques. Nos tocaron los tiempos de las últimas filas en los cines, el zaguán en tinieblas, los besos en los parques. Siempre el temor, pero no (extrañamente) la noción del pecado (página 218).



## O para terminar:

Hasta hace poco me despertaba un rumor de pájaros. Hoy he descubierto que ya no están. Han acabado estas señales de vida. Sin ellos todo parece más lúgubre. Me pregunto si los ha matado el estruendo, la contaminación o el hambre de los habitantes. O tal vez los pájaros comprendieron que la ciudad de México se muere y levantaron el vuelo antes de nuestra ruina final (pág. 219).

Refiriéndose a la parte final del libro, que llama «Aproximaciones»<sup>4</sup>, aclara el autor en nota a la edición: «No tengo nada contra los traductores académicos, pero mi intención es muy distinta: producir textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano, reflejos y aun comentarios en torno de sus intactos, inmejorables originales... De alguna manera no son, como podría creerse, 'traducción de traducciones', sino poemas escritos a partir de otros poemas. Considero estos trabajos una obra colectiva que debiera ser anónima y me parece abusivo firmarla. No obstante, quien desee cotejarme con las otras interpretaciones verá que tampoco puede hablarse de plagio.»

Si las palabras del poeta no fueran lo suficientemente claras podríamos citar los versos del poema «D. H. Lawrence y los poetas muertos»:

*No desconfiemos de los muertos  
que prosiguen viviendo en nuestra sangre.  
No somos mejores ni distintos.  
Tan sólo nombres y escenarios cambian.  
Y cada vez que inicias un poema  
convocas a los muertos.  
Ellos te miran escribir,  
te ayudan (pág. 143).*

Y tal vez la mejor prueba de ello—y la más exagerada—la constituyan esas «aproximaciones» que abarcan desde Anacreonte hasta Omar Jayán y de John Donne a William Carlos Williams y Eugenio Montale.

Aunque emparentado explícitamente con una larga tradición, esencialmente occidental, José Emilio Pacheco es, en definitiva, un poeta comprometido con su tiempo—que es nuestro tiempo—y su crisis, y que intenta comprender y responder a sus urgencias.

<sup>4</sup> Las aproximaciones no forman parte de ningún libro en especial y forman parte de todos: por sus rasgos comunes el autor ha creído conveniente desprenderlas de su contexto anterior para aproximarlas en el espacio.

Que otros hagan aún  
 el gran poema,  
 los libros unitarios,  
 las rotundas  
 obras que sean espejo  
 de armonía.  
 A mí sólo me importa  
 el testimonio  
 del momento que pasa,  
 las palabras  
 que dicta en su fluir  
 el tiempo en vuelo.  
 La poesía que busco  
 es como un diario  
 en donde no hay proyecto  
 ni medida (pág. 144).

J. M. GARCIA REY (Plaza Luca de Tena, 2, 1.º, D. MADRID-7)

MIRELLA D'AMBROSIO SERVODIDIO: *The quest for harmony: the dialectics of communication in the poetry of Eugenio Florit*.  
 Society of Spanish and Spanish-American Studies, USA, 1979.

La obra poética de Eugenio Florit se ha desarrollado a lo largo de más de cincuenta años, moviéndose entre las principales corrientes de la poesía hispánica. No obstante, como dice la autora, «ha tocado su propio tambor», logrando un proceso de experimentación y crecimiento unitario, en el que la sucesión de modos (postmodernismo, vanguardismo, neogongorismo) alterna con la simultaneidad de procedimientos (poesía pura, surrealismo, poesía tradicional), culminando con la adopción de una voz confesional que marca la llegada del poeta a un estadio final.

Por debajo de una primera apariencia proteica de temas y formas, se descubre el concepto seminal de la dualidad frente a la diversidad, la oposición dialéctica entre clasicismo y romanticismo, entre formalismo y expresionismo, entre el artificio y la pasión.

Tensión constante de la poesía española—como ha puesto de relieve Dámaso Alonso—que no es sino la expresión de la polaridad intrínseca de la existencia humana. La tarea del poeta, que se ve a sí mismo desgarrado por las más crueles contradicciones, será la de mediación e integración de los diversos modos de tensión dialéctica, sin sacrificar ninguna de las determinaciones y distinciones que alimentan y articulan su

ser. El ser del poeta es un *inter-esse*, en sentido kierkegaardiano, un ser que es contradicción, y cuyos términos no sólo no han de ser anulados, sino *endurecidos*, a fin de realizarse a sí mismo como individuo. El espíritu, liberado de la ilusión de la identidad sustancial, se ve a sí mismo como unidad dialéctica de opuestos. La tradición helénica de los contrarios y su lucha (Heráclito, Sócrates), así como de los *caminos* y las *vías*, se da la mano con la de la experiencia religiosa cristiana. En la poesía de Florit, la noción de polaridad—en su acepción existencial, platónica, mística o histórica—es central, como lo demuestran los títulos de sus dos principales colecciones: reconocimiento de la dualidad, en *Doble acento*, y lucha por la unidad, en *Poema mío*.

Una vez establecida la noción de polaridad como central en la obra de Florit, el método cronológico para el estudio de la misma queda automáticamente descartado, y la autora se decide por un análisis sincrónico de temas. Pero el riesgo evidente que se correría de quedarse en una mera enumeración o catálogo temático, queda obviado por la referencia o tensión que esos temas mantienen con el sentido último de la obra de Florit: la búsqueda de la armonía. El reconocimiento de una carencia, que es tanto un estado objetivo como un estado mental, es el punto de arranque de la poesía de Florit. La armonía buscada supone—como en el caso de Heráclito—una profundización de la mirada—del logos—y su correlato vital: la serenidad. La elucidación temática que va de aquélla a ésta constituye el objeto del libro.

En un primer momento del estudio, la de Florit es presentada como una poesía de la exterioridad, y el poeta, como un exegeta que propone una doctrina de salvación estética.

Con las palabras: «A la serenidad por la inquietud», Florit ofrece una definición epigramática de la naturaleza de su búsqueda y del proceso dialéctico que implica. La «realidad» espacio-temporal del poeta y su «idealidad» (su entendimiento y su imaginación) constituyen el punto y contrapunto de fuerzas opuestas en las que está prendido, y los nudos de relación entre estas dos polaridades sirven como índices importantes de los esfuerzos de mediación del poeta y, en determinados momentos, de específicas elecciones existenciales. El poeta comparte con toda una generación la fe en el poder salvador de la poesía frente al caos, la pululación y la diversidad. Así, en *Trópico* se aúnan procedimientos barrocos con la exuberancia tropical y la limpidez formal de la poesía pura con el intento de delinear un mundo ordenado, un cosmos, cuyo artífice es el mismo poeta, a través de su arte y de su razón.

Si frente a la exterioridad, el poeta hubo de enfrentarse a la dialéctica de lo uno y lo múltiple, de lo mismo y lo otro, de lo permanente y lo mudable, como poeta de la interioridad, los grandes temas serán el

amor y el desamor, la muerte y la vida, el tiempo y la eternidad. En un primer momento, el amor aparece como tendencia del cuerpo, o platónicamente, como testimonio de la unidad perdida, como hijo de *Poros* y *Penia*; inevitablemente lleva luego a la constatación de la escisión: de sí mismo y de los otros, de sí mismo y del mundo, y en esos tajos incólumbles, la poesía se instituye como instrumento de sutura, de conquista de la armonía. Los temas se entrelazan y la muerte aparecerá asociada a Eros en la experiencia de la finitud. La contingencia propia y la de las cosas es el testigo mayor de la presencia de la muerte, y el tiempo aparece como su correo. La muerte, en una primera aproximación, aparece como un enemigo, para mostrarse luego como un cómplice de la vida.

Toda esta temática mayor toma cuerpo en una rica iconografía: la naturaleza como flujo, con su cortejo de símbolos de la movilidad y la caducidad, como son la luz, la mariposa, el mar, el agua, la tierra, el fuego, la nieve...

Pero el objetivo del poeta es la búsqueda de la serenidad, y en ella, la memoria desempeña un papel preferente. Los recuerdos son seleccionados e idealizados en la distancia; de este modo tienen acceso a la inmortalidad. La infancia es concebida como una vuelta al Edén. La inquietud quedará domada a través del arte, clásicamente concebido *sub specie aeternitatis*.

Por otra parte, la naturaleza aparece como eterna a través del cambio; más aún: éste es la garantía de su eternidad.

Retorno al clasicismo de las esencias que procura simultáneamente la reconciliación con el mundo, inteligibilidad para la razón y serenidad para el espíritu. Todo ello tiene un nombre: armonía. Por otra parte, siguiendo la tradición soteriológica platónico-cristiana, Eros, entendido como *amor ascendens*, conduce dialécticamente desde lo que es mudable a lo imperecedero. Materialización decreciente y espiritualización creciente señalan la aproximación a lo divino, a lo trascendente. La contradicción entre el cuerpo, que representa la multiplicidad de la pasión, y el alma, que representa el entendimiento y la descripción de su viaje, conforman el pensamiento griego y cristiano: el alma camina desde la temporalidad hacia la eternidad. Lo sensible señala y encarna lo inteligible, y éste es captado por el alma, identificada con el pensamiento.

Por fin, la serenidad se alcanza a través de la fe: Dios es el único punto de referencia para la humana existencia. El lenguaje del progreso espiritual en Florit incluye viajes, ascensos, travesías y paisajes nocturnos. La autora cree ver en esta poesía reflejadas las distintas etapas del camino místico: desde el tema de la muerte, que es vida, y la vida, que es muerte (vía purgativa), el alma asciende desde la noche oscura del

alma, a través de la vía iluminativa, hasta la conquista de la trascendencia, donde reina la armonía, que sería la vía unitiva: la visión de la Belleza, la Verdad y el Bien.

Los instrumentos de esta trascendencia serán el arte, el silencio, la soledad. La expresión de la trascendencia se despliega en una doble imaginaria, espacial y temporal, siguiendo un juego de opuestos—tierra-cielo, temporal-eterno—que, mediados dialécticamente por la visión, ya no son tales, sino pasos de este *itinerarium mentis in Deum*. Procedimientos como el oxímoron delatan tanto las insuficiencias del lenguaje, cuanto la inefabilidad de la experiencia unitiva. En el poema «Que estás en los cielos», la filosofía de la unidad absoluta y la confluencia de amor, poesía y metafísica alcanza su expresión más apasionada.

Libro muy bien cuadrado, tiene el mérito de mantenerse fiel al esquema dialéctico, que desde un planteamiento existencial se transforma con toda naturalidad en un camino místico. La autora no ha descuidado tampoco el aspecto formal de la poesía de Florit, subrayando los aspectos pertinentes según el asunto lo requiera. Por otra parte, y debido a la nitidez expresiva de la obra misma, no ha necesitado recurrir a técnicas de crítica especiales, que hubieran estado fuera de lugar.

Con un esquema tan fuerte—nada menos que toda la tradición del pensamiento occidental cabe en él—, el libro es difícilmente objetable. Más lo sería si su cometido hubiera sido el análisis de la calidad poética de la obra de Florit, pero ello hubiera significado adentrarse en un campo demasiado problemático y difícilmente objetivable.—MANUEL BE-NAVIDES (*Angel Barajas*, 4, 4.º C. POZUELO. MADRID-23).

SIMONE DE BEAUVOIR: *Cuando predomina lo espiritual*. Edhasa, 1981; 268 páginas.

*Marcelle, Chantal, Lisa, Anne y Marguerite* son los títulos de los cinco relatos que integran la obra de Simone de Beauvoir *Cuando predomina lo espiritual*. Se trata de una serie de descripciones breves, en las que la autora pega el repasón a las personas que conocía. Simone escribió este volumen entre 1935 y 1937, cuando estaba próxima a los treinta años.

«Procuraría expresar una verdad que había experimentado personalmente», dice la Beauvoir en *La plenitud de la vida* (uno de los tres tomos de su autobiografía), al referirse a la intencionalidad de estos cinco relatos. «Había puesto mucho de mí en esta obra—añade—. Es-

taba en rebelión contra el espiritualismo que me había oprimido durante largos años. y quería expresar esa repugnancia a través de la historia de mujeres jóvenes que conocía y que, unas más, otras menos, habían aceptado ser sus víctimas.»

La autora quiso hacer uso de la ironía al titular su libro *Primacia de lo espiritual*, nombre de un ensayo por entonces famoso de Jacques Maritain. Como la primacia era de Maritain, ella hubo de variar en algo su título, transformándolo así en *Cuando predomina lo espiritual*.

#### DE SOÑADORA A MARCHITA

El primer relato describe cómo se marchita Marcelle Drouffe, una muchachita soñadora y precoz, que desde su más tierna infancia había dado muestras de una extraordinaria sensibilidad. «Cuando te hacías daño no llorabas de dolor—le dijo más tarde su madre—, sino porque te sentías traicionada por el mundo.» Con el correr del tiempo, la vida se encarga de no hacer rebaja a la perfecta Marcelle. Los años la van llevando a saber de la monotonía y vulgaridad de lo cotidiano, de la ilusión del amor y también de la desilusión afectiva. Pero, a pesar de los pesares, la protagonista, marchita ya, aún mantiene su cabeza en alto. Y así finaliza el relato: «Marcelle apoyó su frente contra el vidrio fresco; rechazando las alegrías mediocres, los juguetes, los adornos, los éxitos mundanos, los *flirts* fáciles, se había siempre reservado para una magnífica felicidad. No era la felicidad lo que le había sido dado, sino el sufrimiento. Pero quizá únicamente el sufrimiento podría por fin colmar su corazón.»

#### EMPEÑADA EN REPRESENTAR UN PAPEL

Chantal, el segundo de los personajes, es una mujer ya adulta, que después de sacar sus oposiciones en París es destinada a ejercer la enseñanza en un liceo de provincia. «Esta mañana al despertarme—escribe la protagonista en su diario—me sentía feliz de pensar que el tiempo de la cultura libresca había terminado para mí y que iba a ponerme en contacto con realidades; encontrar un cuarto apropiado para la meditación y el trabajo, crearme un medio ambiente, dar un tono justo a mis relaciones con mis alumnas; esos son los problemas concretos que hoy me presenta la vida.»

Chantal, siempre dominada por el empeño de representar un papel, acaba por llevar al desastre a dos de sus alumnas que la admiran.

«Cuando llego al Liceo—apunta en su diario—, bien peinada, bien pintada, con mi blusa que tiene el color leonado de algunos crisantemos, me divierto sintiendo detener en mí la mirada reprobadora de mis colegas, la mirada un poco maravillada de las alumnas, que no deben de creerme completamente real.»

#### HACIA EL ESCEPTICISMO EXTENUANTE

Lisa Nardec, protagonista número tres de estos relatos, es el personaje que gradualmente va hundiéndose en un escepticismo extenuante: «Lisa—escribe la Beauvoir—no había sabido madurar y hacer fecundas sus cualidades nada frecuentes de sinceridad escrupulosa y de justicia mordaz; las había vuelto contra sí misma y éstas la habían roído como un ácido; el trabajo intelectual había minado su cuerpo; lejos de enriquecer esa naturaleza aguda e ingrata, la cultura la había fijado en la esterilidad; ahora, en su rostro como en sus palabras, había algo avaro y frágil».

Anne, el cuarto de los personajes, significa el gran crimen espiritualista. Anne es el sujeto capaz de derrochar tesoros de heroísmo, que emplea sólo para sufrir para negarse. Empalma las crisis de fatalismo y acaba cayendo en la resignación: «Dios hará de mí lo que quiera», dice siempre que en vez de tomar cartas en el asunto opta por resignarse. Pero nunca acaba por saber qué quiere Dios de ella. «¿Cómo saber?—dice Anne—. Desde hace tres años no he cesado de luchar; cada uno de los libros que he leído, cada salida, cada pensamiento, ha significado para mí una lucha. Me había jurado nunca causarle a mamá ninguna pena y no he dejado de atormentarla. Cuando cedía a ella, me sentía despreciable; cuando la resistía, me odiaba. Y nunca he sabido qué conducta Dios esperaba de mí. No puedo más.»

Anne es desgraciada, está dividida por tendencias, por pensamientos imposibles de conciliar e igualmente intensos. Las incertidumbres morales y los conflictos sentimentales la hacen sufrir mucho, hasta el punto que acaba por morir en plena juventud víctima de un extraño tumor. La Beauvoir pone en boca de la íntima amiga de Anne lo que ella realmente piensa: «No creía en la historia del tumor; ellos—sus más próximos—la habían inventado para tranquilizar sus conciencias. Anne había muerto porque no supieron amarla. No quieren creer en ello, eso los molestaría y, además, eso les parece demasiado novelesco; piensan que lo novelesco no se encuentra sino en los libros, esos ciegos. La vida está tejida de acontecimientos improbable, la sola existencia de Anne era ya un milagro».

## LA RUPTURA CON TODO LO TRADICIONAL

Finalmente, Marguerite, el último personaje de estos relatos, responde, en gran parte, a la propia autobiografía de la autora. Muchos de los rasgos de Marguerite los encontramos en *Memorias de una joven formal* (primer volumen de los tres que integran la autobiografía de la Beauvoir). Es la joven que se rebela contra la educación tradicional y la formación religiosa: «Recuerdo que en un cinematógrafo—comenta el personaje—a donde mamá me llevó a ver un documento sobre el Polo Norte (tendría, más o menos, catorce años), mi vecino me pasó las manos de arriba abajo por todo el cuerpo: yo me limité a apretar mi bolso con todas mis fuerzas porque creía que quería robármelo; otra vez, cuando el empleado de una pequeña mercería me llevó detrás del mostrador y abrió un poco su pantalón tampoco comprendí lo que se proponía. Esas son las ventajas de una educación cristiana: me habría dejado violar sin pensar en nada malo».

Marguerite se rebela contra ese Dios tan absurdo que le enseñaron y «muy pronto—dice—dudé de que existiera». «Los goces intelectuales—añade—eran los únicos que admitía; me había iniciado en ellos tan joven, que no pensaba en poner en duda su valor.»

Marguerite rompe esquemas, gradualmente se va cargando todo lo que considera posturas cobardes o hipócritas, y así lo expresa al finalizar el relato: «... he querido mostrar sólo cómo fui llevada a tratar de mirar las cosas de frente, sin aceptar oráculos, valores ya hechos; necesité inventar de nuevo todo yo misma, y era a veces desconcertante; por lo demás, no todo es claro».

## EL MANUSCRITO FUE RECHAZADO

En el prólogo de su libro, la Beauvoir explica cómo Gallimard y Grasset rechazaron la publicación de su manuscrito. La razón que esgrimían es que los mismos personajes volvían a encontrarse en los cinco cuentos y que ninguno de ellos lograba constituir un todo cerrado en sí y que se bastara a sí mismo. La consecuencia fue que el original tuvo que ser guardado por su autora en el fondo de un cajón, reconociendo que se trataba de una novela de aprendizaje en la cual se esbozan muchos temas que ha tratado después.

Pasados más de cuarenta años desde su escritura, *Cuando predomina lo espiritual* ha sido publicado en Francia, en 1979, por Editions Gallimard, y en España, en 1981, por EDHASA. En 1980, Editorial Sudamericana, de Buenos Aires, también lo sacó a la luz. En la medida



que esclarece la génesis de la obra de la Beauvoir, se trata de un libro importante y de amena y ligera lectura.—ISABEL DE ARMAS (*Juan Bravo*, 32. MADRID-6).

JAIME CONCHA: *Vicente Huidobro*, Ediciones Júcar, Colección Los Poetas, Madrid, 1980, 247 págs.

Este compendio crítico incluye un «Estudio» y una «Antología» seleccionada por el mismo autor de acuerdo a un orden cronológico. Es un estudio que, aunque abarcador de toda la obra huidobriana en su extensión, se dedica más que nada a revelar ciertos aspectos y a jugar con algunas figuras fundamentales que la delinear. En muchos momentos es el mismo autor quien declara las limitaciones de su trabajo al descartar ciertos temas y proponerlos, a su vez, para otras investigaciones.

El «Estudio» se abre con una «Introducción», y ya desde las primeras páginas Concha revela su rechazo hacia la personalidad de Huidobro y hacia la ambigüedad e inconsistencia de sus actitudes, y, aunque esto no impide que aprecie su producción y la considere de una gran importancia innovadora en la lírica de su país, lo cierto es que esa aversión actúa y no queda muy claro si se trata en el fondo de un conflicto de clases en el que el autor está implicado. Repetidas veces atribuye a cuestiones de clase esas incongruencias, apuntando, además, la imposibilidad de Huidobro de superarlas a pesar de los esfuerzos que hiciera. Es quizá parcializador y esquemático achacar exclusivamente a su pertenencia a una clase «alta» esta incapacidad de integración y de comprensión en un determinado sentido, sin tener también en cuenta razones de índole interno o de constitución de su personalidad. Según el autor, Huidobro se halla irremediabilmente «aplastado por su tradición familiar» (pág. 13); al reproducir un fragmento en el cual Huidobro, en un escrito de madurez, se refiere a sus antepasados y a su ansia de renovación, no anota, sin embargo, el conflicto interior del poeta, sólo manifiesta: «sin duda le pesaban sus antepasados» (página 13). Sólo más adelante expresará: «... todo conspira para despertar en el poeta sentimientos antitéticos, de desgarramiento y fijación» (página 15); pero casi inmediatamente volverá al inicio de todo diciendo: «su evasión de Chile será ante todo evasión de su propia clase, con lo cual corrobora su pertenencia a ella al confundir a una minoría social con el país» (pág. 15).

Hay también una cierta ironía en Concha al enfocar algunas cir-

cunstancias familiares en la vida de Huidobro; al hablar de la madre de éste y del seudónimo que usaba para firmar sus artículos, «Monna Lisa», expresa: «¡Tan horrible seudónimo tenía que inducir al hijo a cometer *ipso facto* pecado de vanguardia!» (pág. 15). ¿Es que hasta sus inclinaciones vanguardistas tienen que ser atribuidas a una momentánea y poco significativa reacción frente al contexto familiar?

Para concluir con este tema volvamos al «Prefacio» del libro, donde el mismo autor declara: «El presente trabajo ha sido escrito con un gran interés por la poesía de Huidobro y una cierta antipatía por su persona. Espero que lo último no dañe demasiado lo primero». Para qué argumentar más si el mismo Concha admite un pequeño daño en su interpretación.

Pero retomemos el análisis poético iniciado en la «Introducción»; en ella el autor resalta una característica de la obra de Huidobro que luego va a reconstruir desde su formación incipiente, casi instintiva, hasta su culminación; ésta es el espíritu de la «estelalidad», de lo «aéreo»; este elemento va a verse ampliado, a medida que se incrementa la producción huidobriana y avanza el análisis de Concha, por la adhesión de otros elementos y su vinculación estrecha en un mundo cada vez más complejo. Así, a lo aéreo se unen en un principio una inclinación al cinetismo y una «metafísica del eco», como denomina Concha a su preocupación casi obsesiva por el sonido.

Sin embargo, al hacer hincapié en la búsqueda de algo que defina su poesía, descarta los elementos anteriores y algunas circunstancias vitales como exclusivamente determinantes, remitiendo su explicación al momento histórico en que se gesta. Poeta que escribe entre dos guerras que le son un tanto ajenas y que, por crear un mundo personal, no se convierte en el intérprete del caos reinante, pero, en cambio, queda oprimido por ese agonizar de la humanidad y su antiguo orden.

El «Estudio» sigue en seis partes: «Los primeros pasos», «1916», «Ecos del futuro», «Altazor», «Los poemas finales» y «Retrato sin conclusiones». Las cinco primeras obedecen ya a un criterio selector de la obra de Huidobro resaltando sus momentos más importantes. La primera corresponde a la «prehistoria poética» del poeta, y en ella hace mención de sus primeros libros, de los cuales, en su opinión, nada es rescatable hasta «Las pagodas ocultas» (1914), el que, por lo menos, «ostenta una precoz maestría de construcción». De lo infructuoso de este primer rastreo cronológico, Concha extrae esta pregunta: «¿De dónde sale un poeta, cómo se hace un poeta?», para responder finalmente: «Las vocaciones poéticas, aun las mejores como ésta de Huidobro, nacen a menudo de lo peor...» (pág. 37).

En «1916» se ocupa de las dos obras del poeta chileno fechadas ese año: *Adán* y *El espejo de agua*, centrándose sobre todo en esta última y retomando, a propósito de ella, el análisis de las figuras que reseñaba en la Introducción: fascinación por los sonidos y su medio de propagación aérea y por la materia líquida en diversas manifestaciones. Esta fusión de elementos es un aspecto de la bisensorialidad que Concha destaca en Huidobro.

A la luz de la imagen del poeta distante de su país (distancia física y espiritual) y con una conciencia de escritor periférico, se revisan ahora las primeras obras escritas en Francia; de ahí la insistencia del autor en cierto carácter antipódico de sus obras de esta etapa, marcado por la polarización en dos puntos cardinales exclusivamente: norte/sur.

En el capítulo dedicado a «Altazor», la obra troncal de Huidobro, la presencia de lo aéreo merece un despliegue analítico bastante más minucioso como parte primordial del paisaje lírico; y, vinculado a lo etéreo, el movimiento en su dimensión más amplia, síntesis personal de su visión futurista: «Es al movimiento del cielo, a la condición migratoria de la población celeste adonde trasplanta Huidobro su visión futurista y, por tanto, su sensibilidad para lo veloz» (pág. 87).

Al detenerse en el Canto III de «Altazor» y destacar su reflexión sobre el lenguaje y la palabra, Jaime Concha llega a formular una definición del creacionismo, movimiento impulsado por Huidobro: «En cuanto trata de perforar la palabra para llegar a sus orígenes aéreos, el creacionismo es, en primera instancia, un destruccionismo o, como el mismo Huidobro llama a su tarea preparatoria, una anti-poesía» (página 96).

Concha conduce su análisis por el camino de la evolución temática, ligada al devenir existencial del poeta; así, en «Los poemas finales», referido a las tres últimas colecciones poéticas de Huidobro, centra el estudio en esa vuelta a lo corporal signada por la preocupación ante la muerte, después de un largo recorrido etéreo.

Este acercamiento a la obra de Huidobro, a su mundo privado y huido, termina con el intento de responder a otra pregunta que, en realidad, queda abierta, pero que nos sitúa ante el reconocimiento y la valoración globales de su obra por parte del crítico: «¿Quién fue, en definitiva, este poeta...?»—ANA MARIA GAZZOLO (*Donoso Cortés*; 55, bajo dcha. MADRID-15).

## NOTAS BREVES

### EN BUSCA DE UN PERSONAJE: PEDRO PARAMO

MARTA PORTAL: *Análisis semiológico de Pedro Páramo*. Narcea, Sociedad Anónima de Ediciones, Colección Bitácora, Madrid, 1981, 198 págs.

Por la propia naturaleza del análisis literario, es más frecuente buscar en la creación las profundas relaciones que unen al fabulador con su personaje, al artífice con el producto—impalpable o físico—de su trabajo imaginativo. Pero el personaje ya no busca a su autor. El personaje puede crecer y trascender la personalidad oculta que lo puso sobre la tierra de la ficción y abandonarla o vencerla, dando una prueba más de su agresividad, de su independencia y de su humanidad.

Una vez consumada esta ruptura, el personaje puede valerse por sí mismo, rendirse; puede ser, a su vez, creador o agotarse en una representatividad adoptada de buen grado o impuesta desde el exterior: los valores más característicos de un contexto, una situación histórica, una vocación política latente o su íntima conexión con circunstancias sociales concretas absorben su identidad y lo convierten en arquetipo.

En la creación iberoamericana, el arquetipo es víctima de un intenso ataque, que rompe su superficialidad y pretende, por vías de conocimiento y crítica originales—apoyadas en esencia en la fantasía—, transparentar una situación de poder de la que se deriva toda una forma de vida. El dictador, figura eje de la literatura moderna hispanoamericana, genera, desde los retratos de Rómulo Gallegos hasta la plasmación narrativa posterior de Roa Bastos, García Márquez, Scorza, Vargas Llosa, Carpentier..., un ámbito de lucha a la que no es ajeno Juan Rulfo.

El medio no está al alcance del individuo, carga sobre su sensibilidad, la domina, exprime y devora a través de los sutiles o brutales mecanismos represivos utilizados por el dictador para mantener su poderío.

El análisis de Marta Portal comienza por deslindar radicalmente lo que más le interesa de Pedro Páramo, como protagonista de una acción que supera los linderos de lo estrictamente literario, y también como *corpus*, como obra narrativa fundamental para la comprensión del mundo americano. Poco le atrae Rulfo, que permanece apartado de su criatura, impotente ante las interrogantes lingüísticas que Marta

Portal articula a través de las aportaciones de Jakobson, Umberto Eco, Barthes, Althusser, Julia Kristeva—y por extensión, a través de su maestro, Jacques Lacan—, casi relegado a intervenir en este complejo y completo estudio en calidad de nota marginal o confirmación científica, que se manifiesta en declaraciones y entrevistas que le distancian de su actividad de escritor y le adentran en el campo de la estructuración analítica.

Uno de los principales puntos de apoyo del análisis de Marta Portal lo encontramos en la confrontación de los personajes de la novela y en la pretensión de clarificar la espontánea y natural «oscuridad»—que es en realidad interioridad—de las obras de Rulfo. A pesar del interés que despierta de inmediato el estudio de Marta Portal, el tono científico de sus planteamientos obliga a leer previamente el texto, con lo cual el ensayo pierde un tanto de su efectividad, aunque manteniendo en todo momento esa tensión curiosa que induce a comprender en un plano realista, tan alejado de Rulfo como próximo al dominante Páramo, los múltiples sentidos del libro y de la maestría narrativa sobre los que ahonda con gran abundancia de datos Marta Portal, con su talento característico para hacer del ensayo una pequeña aventura.—  
F. J. S.

## EL POETA CONVERSA CON SU PASADO

JOSE RUIZ ROSAS: *Poemas (1968-1977)*, Morelia, 1980, 36 págs.

Una visión sintética, excesivamente resumida para todo lo que prometen los versos escogidos en esta obra, es lo que ofrece José Ruiz Rosas al recopilar tonos, tiempos y temas que dan la medida de su profunda transformación interior y de su innegable evolución respecto a la poesía, que parte de 1968 y llega hasta nosotros como noticia reivindicativa: José Ruiz Rosas encuentra en este período que va de 1968 a 1977, la base de su trabajo poético, pasado ya el tiempo de la búsqueda del lenguaje y del estilo—si así puede llamarse—propios, definitorios.

Este proceso entrega, por tanto, una historia concentrada, en la que se adivina un primer tiempo del creador y su evolución, materializada posteriormente en un ámbito de tristeza y de burlas, que supone el pilar maestro de un esfuerzo simbólico, escueto, exigente, tenebrista.

El avance de José Ruiz Rosas atraviesa por ello varias áreas de experimentación: el descriptivismo predominante a finales de los años

sesenta y la insaciable sed de fundir los objetos con emociones humanas, partiendo de los significados que flotan en el aire idealista de la denuncia de la degradación y de la progresiva aniquilación de la vida en la modernidad.

A mediados de los setenta, Ruiz Rosas emprende una tarea mucho más ambiciosa: la ironía es el medio para realizarla. En los poemas de este período caen los héroes, vencen los topos, la voluntad decidida a no conformarse con el miedo y el aislamiento, y también la melancolía de una belleza desconocida que brota siempre de la esperanza del hombre solo, o como dice Ruiz Rosas: de la palabra sola, frente a la ignorancia y el temido paraíso de la propia poesía. Este es el legado de un autor peruano, inquieto y observador, que no reprime su intuición en la densa pelea por expresar siempre.—F. J. S.

## LA VISITA DE LA MARGINACION

EMMA DE CARTOSIO: *Automarginada*. Casa Pardo, 1980, 74 págs.

La larga trayectoria de Emma de Cartosio se atiene a su propia experiencia, en contraste con el signo de su época. Resulta tópico hablar de las características del tiempo que nos ha tocado vivir, pero sabemos que en los tópicos se encierran muchas verdades que han perdido su vigor, al ser compartidas por grandes masas de personas o al ser repetidas constantemente como una frase vacía, que aceptamos por ser parte fundamental de una realidad cotidiana.

Este mundo de permanente injusticia crea un estímulo, a pesar de su abatido escepticismo: la decisión. Con decisión se adopta una postura que permite ser uno mismo. Así lo entiende Emma de Cartosio, reafirmando en esta obra, donde ha elegido el universo de la marginación—de «su» marginación, buscada y aceptada junto a la de los demás—para comunicarnos hasta dónde llega el tópico y cuáles son las raíces que hacen de él una realidad en la que es necesario penetrar para comprender y no vivir de referencias impersonales, de versiones asimiladas sin crítica ni duelo; para participar de todo lo que se escapa a la vivencia común de las mayorías.

Encontrarnos ante un testimonio no nos permite reprochar el protagonismo de la autora. Situaciones, personajes, conocidos o inventados, un bagaje cultural geográfico y anímico..., resaltan la figura o contrafigura que confiesa todo lo que le inspira ese paisaje de indivi-

duos, en que se reúnen la soledad de la distancia, el recuerdo familiar o insolidario y, como señala Emma de Cartosío en su poema «Intemperie», la muerte capaz de transformarnos «en vida que nos vive»...

*Automarginada* es el fruto de «entradas y salidas» en varios institutos de marginados sociales argentinos, realizadas deliberadamente por la autora. Este dato es el que, antes y después de leer los poemas del libro, expresionistas, de corte parisiense en muchos casos, sencillos y muy personales, nos obliga a preguntarnos si fue antes la voluntad de convivir con los marginados como una más, que la propia poesía, y si ese interrogante podrá llegarse a dilucidar alguna vez.—F. J. S.

## EL MISTERIO DEL JARRON ORIENTAL

JOSE KOZER: *Jarrón de las abreviaturas*. Premia Editora, Libros del Bicho, 21, México, 1980, 56 págs.

En verdad que nos encontramos ante un mágico jarrón de las abreviaturas. Su lectura nos obliga a sospechar que este jarrón fue roto alguna vez, víctima de la más nimia de las casualidades, y que fue José Kozér quien recibió el encargo de recomponer los fragmentos con paciencia oriental, de forma que la sabiduría acumulada en tan artístico envase no se perdiese en su interior, destruido, invadido por la pícara curiosidad de la luz.

Porque en realidad, la poesía de Kozér parece surgida de una lenta indagación estética, en un fluir sereno y filosófico, a manera de las sentencias de Oriente, completamente alejada del contexto iberoamericano o europeo, seductor, místico y ancestral. Kozér narra poéticamente, sobreentendiendo con nuestra complicidad, todo lo que sugiere el descubrimiento del poeta Yang Wan Li, las peripecias de soldados, artistas y emperadores, como Yao, Mo Tsé, Hsin, Wen Su, An Lu Shan...

Círculo de personajes, en consecuencia, fantástico, mítico, que tiende tan pronto a la elevación ascética como al realismo de situaciones, como las de la derrota, el desengaño o la meditación, aunque expresadas por Kozér en un lenguaje homogéneo, sobrio, paisajista, lírico, que rompe su idilio con formas y fondos de leyenda para delatar en tono agresivo a un psicólogo y a un esteta: él mismo.

La posición extrema tomada por el poeta para resolver con cierta continuidad su obra, dentro de una concisión que a veces parece exa-

gerada, está en oposición al refinamiento de motivos, a la exquisitez artística de países remotos, trasplantada en una realidad diferente a ella en todos los aspectos, menos teológica y vegetal, y que diferencia el acercamiento de Kozer con los protagonistas de sus versos con pensamientos y contrarreflexiones.

Esta ruptura, que reafirma la del jarrón, hace del trabajo del poeta una obra sugerente, atractiva y, en cierto modo, contradictoria. Contradicción que está en relación directa con el carácter narrativo de las poesías aquí recogidas y con la vida poética y expansiva, oscura en todo caso—tal vez de ahí su atractivo—de sus nombres y protagonistas, callados y reveladores desde ese otro mundo del jarrón, entero de nuevo y hermoso misterio puro en su fondo, merced a la habilidad de Kozer.—F. J. S.

### SIEMPRE/NUNCA LA MUERTE

JOSE RAMON RIPOLL: *La tauromaquia*. Prólogo de Aurora de Albornoz, Editorial Ayuso, Premio «Guernica» 1979, Madrid, 1980, 92 págs.

El prólogo de Aurora de Albornoz recalca los elementos que componen de manera más evidente la poesía de José Ramón Ripoll, gaditano e innovador: frases, notas, citas o fragmentos son, en esta obra, anécdotas al lado de la pretensión poética que arrastra al autor al ejercicio de composición musical y sentimental de sus versos. La tauromaquia es la base de esa composición, a manera de una crítica que va aumentando de tamaño y de tono, y lo engloba todo en el cosmos espermático de los grabados goyescos y de las piezas que se unen, finalmente, en el *collage* poético de Ripoll, retornando a su fuente esencial: la imagen.

Por desgracia, es sólo la muerte el sentimiento dominante que enlaza tiempos, estampas y reconsideraciones formales en la composición de José Ramón Ripoll. O tal vez, por fortuna, es así. Como señala Aurora de Albornoz en el prólogo, retratando la peripecia artística del poeta, predomina en su trabajo la búsqueda de una poesía social que no excluya, con su orientación política, una profunda inquietud estética. El *collage* resultante, al que se agregan recursos musicales, propagandísticos y literarios, aumenta la dimensión más agresiva de esta tauromaquia, que debe entenderse como desesperada lucha contra la muerte y quizá contra la supervivencia, y no como ciencia del toro.



En este sentido, Ripoll favorece el contenido sobre la forma o deja que esto se produzca en su obra de manera que parezca natural, tratando de conciliar las crueles enseñanzas del pasado con una visión del presente, que sigue reclamando consciencia frente a la brutalidad y el olvido. Es muy probable que por este motivo, Ripoll trate de inscribir en su poesía su formación, para tomar de ella razones y actitudes que puedan ser sumadas limpiamente a la de sus maestros: Cernuda, Unamuno, Hernández, Juan Ramón o Lorca..., de modo que la poesía prevalezca sobre la multitud de elementos que aprovecha para incrementar el factor expresivo de su obra, y someter a su goce la técnica. No sucede así como la muerte, en cambio, que preside esa fiesta múltiple y a veces equívoca, en la que el toro puede dejar de ser el centro de la atracción del espectador en cualquier momento.—F. J. S.

### PALABRAS, MEMORIAS, COSAS

MARIO DEL VALLE: *Del río de la memoria*. Ediciones Rechilete, México, 1980, 53 págs.

La palabra o la memoria, ¿cuál ha sido la verdadera preocupación de Mario del Valle en este poemario, que transcurre sin prisa, cortante como un reproche, hasta aferrarse desesperadamente a las cosas y bañarlas de sentidos y creencias? Es difícil encontrar tan firme hermandad, pero Mario del Valle procura, y puede decirse que consigue, entrelazar su interés por desvelar el enigma de la palabra y todo lo que de ella nace y habla, exponiéndonos con un lenguaje cuidado, plagado de matices, por el que insiste en los espacios ocultos que retiene la memoria, ese vibrar espiritual del río que lleva con sus impresiones, imágenes y significados inadvertidos.

Frases, versos concisos para el ansia que pretende relacionar la memoria con su circunstancia, con lo que el poeta define como «climax», es lo que revela la poesía de Mario del Valle, asociada al sentir de lo humano, a su optimismo y a sus frustraciones. Y lo hace con un refinamiento no exento de dudas, consideraciones y revueltas que dan al cauce de la corriente profundidad; entre sus temas fundamentales: el dolor, las ruinas y los engaños.

Lentamente relaciona el poeta las implicaciones de su propia reflexión. En cierta medida, siempre es así. Pero esto nos lo presenta Mario del Valle de esta forma tranquila, casi inmóvil, a pesar del ímpetu con

que presionan sobre él las preguntas que le hacen los objetos y que se hace él interiormente; las presencias y voces que le asedian en su mundo abstracto y contraproducente de palabras, como en una conversación que termina en monólogo. Este es el sentido de la poesía de Mario del Valle.

Ello llega a constituir una cuestión de verdadera trascendencia para el poeta, que se apreciaba especialmente en su poema «Los demás, los sueños»:

*¿qué atañen a mí,  
insolente,  
si soy inciertas palabras,  
ráfagas apenas?*

Una cita de Eliot, oportunamente recogida en el libro, pie de su tercera parte, nos explica esa ruta de sombras y grandezas que atan al creador a su trabajo, a su faceta de investigador de efectos y valores del lenguaje, cuando liga expresiones a sentimientos con gran simplicidad, desembocando en una memoria de miedo, en una síntesis de términos que supera a las propias palabras, verdadero núcleo del libro y obsesión de su autor. Con sencillez lo confesó Eliot: «Te mostraré lo que es el miedo en un puñado de polvo».—F. J. S.

## LAS MASCARAS DE LA IRONIA

MARIANO ROLDAN: *Asamblea de máscaras*. Rusadir, Premio Internacional de Poesía «Ciudad de Melilla», Granada, 1981, 80 páginas.

Dos centenarios alumbran esta curiosa Asamblea, iluminando con sorpresa la universalidad de lo que Mariano Roldán califica de «máscaras expresadas» en la dedicatoria de su libro: la universalidad de Picasso, dirigida primero hacia Europa y más tarde al resto del globo, y la de Juan Ramón Jiménez, poesía que recorre un sentido inverso: en primer lugar, hacia América, y después hacia otras civilizaciones con las que nuestra cultura guarda menos puntos de relación y coincidencia.

No es éste, sin embargo, un poemario ceñido a la personalidad de dos egregios nombres de nuestra órbita de pensamiento, sino una comprobación de la indefinición conceptual del poeta, metamorfoseada

como en un cuento por Mariano Roldán, en el inicio de la Asamblea, burlesca y trágica al tiempo, provista de un lenguaje de resonancias andaluzas y que elige el relato como protexto para destilar inventiva y emoción, a veces con nombres. Así se advierte en «Máscara de la moda», en el que un discreto paréntesis es poco para contener el apasionado recuerdo de Blas de Otero, como una compañía humana con la que se forja poesía, sueño y amistad; fundamentos del trabajo de Roldán al imprimir gesto a sus máscaras.

Lejos de la recapitulación, en fin, el propósito profundo de la poesía de Roldán, que busca un arte próximo al individuo, y que se manifiesta mecánicamente hacia el exterior, entroncando a veces con panoramas andaluces, y en concreto con los cordobeses, de los que nuestro poeta es hijo y amante, y sin que esta relación pueda referirnos ningún tipo de afecto edípico; lejos, pues, del capricho. Poesía descriptiva, directa, pero que no se queda en las apariencias de su inspiración, aunque tampoco se incline por ninguna variedad de trascendencia metafísica.

La poesía de Mariano Roldán en *Asamblea de máscaras* tiene algo del Mediterráneo, acaso esa vocación por comunicarse oralmente y por transmitir así sensaciones e historias, y un pedazo de la Andalucía que no puede abarcarse con palabras ni pequeños retazos de fervor filial, e incluso adivinaremos algunos reflejos del viaje a Itaca de Kavafis, en su transcurso festivo e ingenioso.

Sin embargo, todo ello queda encerrado en un mundo extremadamente pequeño. De éste nace el agobio opresivo del que da imagen el poeta a partir de su exilio forzado del mundo, de su tristeza al abandonar la compañía de los demás. Esa discriminación está confrontada con el canto sencillo de Roldán, donde radica su sátira, como único camino para salir de tan turbia como retorcida confusión, en la que el poeta es expulsado del paraíso.—F. J. S.

## LA VIDA COMO RETORNO

MANUEL ANDUJAR: *Secretos augurios*. Prólogo de Rafael Conte, Emiliano Escolar, editor, Madrid, 1981, 201 págs.

Relatos nacidos tras el exilio, maduros tras el reencuentro y la incorporación efectiva de Manuel Andújar al panorama literario español más avanzado en el plano intelectual, temático e incluso técnico desde

España, predomina en ellos una fría extrañeza que encadena uno a otro, cristalizando en la edificación de una ciudad fantástica de perfiles realistas, que guía a todos los personajes a similares obsesiones y horrores. Pero no es la narrativa de Andújar por esto pesimista.

Tal vez sea lo que Rafael Conte, en un magnífico prefacio, denomina «redescubrir la patria», o efecto secundario del retorno, pero en todo caso predominan en los relatos de *Secretos augurios* elementos más que suficientes para afirmar que el escritor no ha consumado todavía su exploración. Porque las historias no tienen por qué ir ligadas necesariamente al paréntesis del exilio ni al vacío temporal consiguiente. Así lo han demostrado otros autores que Rafael Conte cita, elaborando un resumen de lo que podría ser la larga lista de la ausencia literaria de nuestra cultura tras la postguerra española: Francisco Ayala, Rosa Chacel, Ramón J. Sender..., junto a todos aquellos que no pudieron volver.

Eso nos obliga a buscar en otras motivaciones una explicación de la influencia de la muerte en los cuentos de Andújar. Llegados a este punto, es evidente que Andújar se cifie a influencias culturales características: Baroja, Galdós, Valle-Inclán, fundamentalmente, pero en permanente relación con los autores de nuestra literatura más reciente también y con lo más destacado de la creación de otros países, vocación a la universalidad que si en la teoría es proclamada con frecuencia como alimento de las corrientes más avanzadas de la novelística española, rara vez pasa a la práctica, salvo como frustración. En raras ocasiones como apoyo original a los rasgos genuinos de nuestro singular sentido de la creatividad.

La combinación de universalidad y pretensión regeneracionista es clara en la narrativa de Andújar. Pero no tanto en función de los títulos que ya nos ha entregado, sino en función de los que cada uno de sus nuevos relatos nos recuerda: «las largas novelas que nos debe», en palabras de Conte.

Esta esperanza nos permite alejar de nosotros los sombríos pensamientos que inspira el protagonismo pétreo, que se manifiesta claro en casi todos los relatos de este volumen, respecto a la muerte, y que Andújar utiliza—y esto es preciso resaltarlo—como medio de comprender y amar todo lo que está vivo y depende de la voluntad del ser humano, cuando aún existe oportunidad para librarlo de una perdición fatal.—F. J. S.

## HEROES SIN TUMBAS

OSCAR RODRIGUEZ ORTIZ: *Sobre narradores y héroes*. Monte-Avila, editores, Caracas, 1981, 144 págs.

Tres partes muy definidas estructuran el contenido de este ensayo literario. Su definición depende del estudio de tres personalidades, sin las cuales sería incomprensible la revitalización experimentada desde los sesenta por la literatura hispanoamericana: Reinaldo Arenas, Manuel Scorza y Jorge Enrique Adoum, a los que hermana su interés por penetrar en el encanto y en la humanidad de los hombres que forjaron la independencia americana, concentrada en la figura del mito.

La influencia de la Revolución francesa, pasando por España y llegando hasta Sudamérica, como traída por los personajes de Alejo Carpentier más que por una dinámica histórica, aunque analizándola con detenimiento, es el fenómeno central del capítulo del libro dedicado a Reinaldo Arenas, que encuentra una de sus manifestaciones gráficas en el lenguaje y en los conflictos que configuran el carácter de sus personajes, entre los que destaca el dominico Servando Teresa de Mier, como prototipo de un ideal que se pone en marcha, a pesar de su ingenuidad bondadosa y roussoniana, en la lucha infinita por la libertad.

En Manuel Scorza asistimos al análisis de la metáfora, en la que el proyecto literario, su ciclo y, en particular, *Redoble por Rancas*, quedan equiparados a las condiciones sociales que determinan el tono de su crítica y la orientación de sus novelas. La «realidad crónica» de Scorza se convierte, por este procedimiento, en una fábula pura que estrecha la relación entre historia e imaginación. Y esto en sus puntos de contacto con los rasgos sobresalientes de la narrativa hispanoamericana como contexto, es decir: a través de las características más llamativas del amplio mundo que las novelistas de Hispanoamérica han contribuido a crear. El cacique, la explotación extranjera, las revueltas campesinas, las leyendas..., y un amor por la aventura que no se detiene ante ninguna moral, constituyen los aspectos de mayor significación de ese universo fantástico.

Jorge Enrique Adoum es un caso distinto de los anteriores, aunque, como demuestra Rodríguez Ortiz indirectamente, complementario. Si en Arenas y Scorza veíamos un predominio de la ética sobre el dilema literatura-política que se plantea el intelectual hispanoamericano, en Adoum encontramos la defensa clara de un ideal elegido. La literatura de Adoum pasa inevitablemente por la figura de Marx y no por la de Bolívar, San Martín o Martí, colocándole entre la demagogia y el mi-

nucioso análisis de caracteres contrapuestos por la autorreflexión del autor, a través de sus personajes literarios.

A pesar de su brevedad y de no buscar en la épica colectiva de *Las lanzas coloradas*, de Uslar Pietri—en este estudio, la épica está individualizada—, o en el inmenso retrato social generado por el talento periodístico de Gallegos, este análisis cultiva ese sentido de evolución que vincula a los escritores individuales en una causa común, cuya transformación aún puede ofrecernos numerosas sorpresas: la independencia de América, como un proceso que sigue abierto.—FRANCISCO J. SATUE (*Pañería*, 38, 2.º MADRID-17).